

Yves BRUAND

L'architecture contemporaine au Brésil

TOME I

THESE PRESENTEE DEVANT L'UNIVERSITE DE PARIS IV
- LE 23 DECEMBRE 1971 -

SERVICE DE REPRODUCTION DES THESES
UNIVERSITE DE LILLE III

- 1973 -

Yves BRUAND

L'architecture contemporaine au Brésil

TOME I

THESE PRESENTEE DEVANT L'UNIVERSITE DE PARIS IV
- LE 23 DECEMBRE 1971 -

SERVICE DE REPRODUCTION DES THESES
UNIVERSITE DE LILLE III

- 1973 -



A detailed black and white map of Brazil, showing its geographical features, major cities, and neighboring countries. The map includes the Atlantic Ocean to the east and south, and the Pacific Ocean to the west. Key rivers like the Amazon, São Paulo, and Rio Grande are labeled. Major cities such as Rio de Janeiro, São Paulo, and Brasília are marked. The map also shows the borders with Argentina, Paraguay, and Uruguay.

A detailed black and white map of Brazil, showing its geographical features, major cities, and neighboring countries. The map includes the Atlantic Ocean to the east and south, and the Pacific Ocean to the west. Key rivers like the Amazon, Rio de Janeiro, and São Paulo are labeled. Major cities such as Rio de Janeiro, São Paulo, Brasília, and Manaus are marked. The map also shows the borders of neighboring countries like Argentina, Paraguay, and Uruguay.



A detailed black and white map of Brazil, showing its geographical features, major cities, and neighboring countries. The map includes the Atlantic Ocean to the east and south, and the Pacific Ocean to the west. Key rivers like the Amazon, São Paulo, and Rio Grande are labeled. Major cities such as Rio de Janeiro, São Paulo, and Brasília are marked. The map also shows the borders of neighboring countries like Argentina, Paraguay, and Uruguay.

[illegible]

AVANT - PROPOS

Il apparaîtra sans doute quelque peu inattendu de voir traiter par un chartiste un sujet sur l'architecture de notre époque dans un pays appartenant à un autre hémisphère. Dans l'esprit du public, le titre à la consonance étrange d'archiviste paléographe est souvent lié bien à tort à la notion d'être casanier qui ne s'intéresse qu'au moyen âge. Les gens cultivés et les universitaires n'ignorent naturellement pas que beaucoup d'anciens élèves de l'École des Chartes se sont spécialisés dans l'histoire des temps modernes ou même contemporaine et que leurs travaux dans ces branches ont à maintes reprises et depuis fort longtemps fait autorité. Il n'en subsiste pas moins chez certains un étonnement réel lorsqu'ils se trouvent en présence d'un individu qui échappe aux classifications habituelles. Un attaché culturel ne nous a-t-il pas un jour demandé : "Mais enfin quel rapport y a-t-il entre l'École des Chartes et l'architecture contemporaine au Brésil ? " Il nous fut facile de lui répondre qu'il n'y avait entre les deux aucune relation directe et obligatoire, mais aucune incompatibilité non plus, contrairement à ce qu'il semblait suggérer. Le choix du sujet qui fait l'objet de ce travail a en effet dépendu d'un concours de circonstances, dont la première a été notre nomina-

tion comme professeur à l'Université de São Paulo; or cette nomination a été due à notre qualité d'archiviste paléographe, car il s'agissait au départ d'enseigner la méthodologie et les sciences auxiliaires de l'histoire. Le fait que nos recherches aient toujours été orientées vers l'histoire de l'art et que nous ayons désiré les continuer fut la seconde condition; la troisième a surgi de la constatation que l'architecture brésilienne n'avait connu ou ne connaissait que deux grandes périodes d'activité créatrice, celle de l'art luso-brésilien des XVII^e et XVIII^e siècles, étudiée dans une thèse récente par M. Germain Bazin, et l'actuelle, qui n'avait été qu'effleurée par des publications documentaires. L'hésitation n'était pas permise et il ne nous déplaisait pas de nous attaquer à cette tâche toute nouvelle qui sortait des sentiers battus.

Nous pensons d'ailleurs que la formation très stricte qui a été la nôtre est loin d'être un handicap lorsqu'il s'agit de se lancer dans une voie neuve. La rigueur de la méthode acquise en vue de l'étude des périodes anciennes constitue un sérieux garde-fou contre la tentation de confusion entre critique d'art et histoire de l'art, qui restent deux domaines distincts, quoique fortement liés dès qu'il s'agit d'événements contemporains. Nous nous sommes efforcés d'envisager les monuments non seulement en eux-mêmes et en fonction de leur esthétique pure, mais dans leur suite chronologique et

selon les filiations décelables pour tenter de dégager leur évolution et leur signification historique. Nous avons donc cherché à conserver sur ce point la méthode appliquée pour les ouvrages que nous ont laissés les civilisations antérieures anciennes ou modernes. Cette similitude des buts ne doit pas toutefois masquer la différence des moyens à mettre en oeuvre. Nous n'aborderons pas ici le problème de la documentation, traité en appendice dans la partie consacrée aux sources et à la bibliographie. Nous ne nous attarderons pas non plus sur la question des connaissances techniques en matière de construction; il est évident qu'un sujet comme le nôtre ne pouvait être traité sans l'acquisition d'un minimum de ces connaissances, mais le fait que nous ne soyons pas un spécialiste dans ce domaine ne s'est pas révélé un empêchement majeur : l'architecture brésilienne a dans l'ensemble utilisé des procédés assez simples, dont un profane pouvait facilement comprendre le principe; de plus nous ne visions pas à entrer dans le détail des techniques employées, celles-ci ne nous intéressant que dans la mesure où elles permettent, expliquent ou conditionnent la création des formes; or cette constatation est valable pour le passé comme pour le présent, bien qu'il y ait aujourd'hui une diversité technologique beaucoup plus grande.

La principale différence de méthode qui surgit lorsqu'on traite d'un sujet contemporain tient à l'obligation beau-

coup plus nette d'effectuer tout au long du travail une sélection sévère, dont on n'est pas toujours sûr qu'elle soit basée sur des critères indiscutables. Il est impossible de tout connaître et des bâtiments intéressants peuvent parfaitement échapper aux recherches s'ils n'ont bénéficié d'aucune publicité; nous nous sommes efforcés de limiter au maximum ce risque, mais nous n'avons aucunement la prétention d'avoir obtenu sur ce plan une complète réussite. L'abondance de la matière oblige par ailleurs à ne conserver en bien des cas que des échantillons dans une production considérable; l'absence de recul historique est à cet égard un sérieux handicap; nous avons certes cherché à opérer nos choix en toute objectivité, mais il serait de notre part bien présomptueux d'espérer que le tri opéré apparaîtra entièrement justifié dans un avenir plus ou moins lointain; nos jugements sont forcément influencés par nos préférences et nous en sommes parfaitement conscients. Nous espérons toutefois que malgré ses insuffisances et le risque de voir remettre en question ses conclusions dans un temps peut-être assez proche, ce travail restera utile non seulement par la documentation réunie mais aussi par la tentative de synthèse qu'il aura constituée, même si celle-ci peut sembler légèrement prématurée.

Le titre de l'ouvrage ne comporte pas de limites chronologiques impérativement définies; celles-ci ne s'imposaient pas. Il n'existe aucune date précise de référence pour le dé-

but de la période envisagée; nous avons retenu d'une manière générale l'année 1900, bien que ce millésime, n'ait pas eu la même signification qu'en Europe et n'ait pas correspondu au Brésil à un changement profond, mais nous nous sommes réservés la faculté de remonter un peu au-delà toutes les fois que cela nous paraissait utile. Il en va de même pour le terminus ad quem : l'inauguration de Brasilia en 1960 aurait pu fournir un point marquant; nous ne l'avons pas retenu et diverses raisons nous ont conduit à pousser plus avant : la nouvelle capitale n'a en effet commencé à vivre réellement qu'à partir de ce moment, des édifices de tout premier plan comme le palais des Arcades sont venus s'y ajouter, et on ne pouvait les passer sous silence; enfin l'importance prise au cours de la dernière décade par le mouvement brutaliste pauliste n'aurait pu être ignoré sans mauvaise foi. C'est donc en fait la date de notre départ du Brésil (1969), qui constitue le véritable terme, bien que nous soyons parfaitement conscients de son caractère à la fois subjectif et arbitraire.

Les limites géographiques sont par contre beaucoup mieux définies : nous avons étudié l'architecture du pays envisagé, quelle que soit la nationalité de l'architecte responsable, et nous avons écarté les réalisations des architectes brésiliens hors des frontières, en faisant toutefois quelques exceptions pour les projets qui consti-

tuaiient un maillon essentiel dans la continuité des oeuvres étudiés. Des raisons matérielles (nécessité de conserver un cadre précis et de ne pas élargir démesurément le sujet, impossibilité de connaître de visu des constructions dispersées dans le monde) militaient en faveur de ce choix; les architectes brésiliens n'ont d'ailleurs véritablement exporté leur architecture que tout récemment. On s'étonnera peut-être du peu de place que nous avons accordé au sud du Brésil (états du Rio Grande do Sul, Santa Catarina et Paraná), bien que cette région soit certainement plus riche en nombre d'édifices que le nord-est dont il a été plus longuement parlé. Nous nous sommes en effet soucié de l'originalité plus que de l'abondance des créations; or si des villes comme Curitiba et Porto Alegre ont sans aucun doute une grande activité constructrice et possèdent des écoles d'architecture qui figurent parmi les plus importantes du pays, les réalisations effectuées ne se distinguent pas fondamentalement de celles de Rio de Janeiro et São Paulo.

Nous avons récusé le terme d'architecture moderne utilisé par de nombreux auteurs pour désigner l'architecture contemporaine ou plutôt un certain type d'architecture contemporaine, celle qui cherche à s'exprimer en un langage neuf, techniquement et stylistiquement parlant. Cette opposition entre une "architecture moderne" et une "architecture traditionnelle" n'est pas sans danger, car la limite entre les

deux peut être variable selon le point de vue de celui qui emploie ces termes; l'adjectif moderne ne convient en tous cas en aucune façon, car il ne contient qu'une notion de temps applicable à l'ensemble de la production d'une époque et non à une partie seulement; substituer à son acception chronologique un élément de valeur est un contresens, malheureusement trop courant aujourd'hui. Toutefois comme ce terme d'architecture moderne a fréquemment servi au cours de débats théoriques entre architectes ou d'exposés faits par eux, nous ne l'avons pas totalement éliminé; on le retrouvera à l'occasion dans notre texte avec la signification que lui ont prêté ses utilisateurs, mais toujours entouré de guillemets destinés à souligner la restriction que nous apportons à ce propos.

L'orthographe du portugais a sensiblement varié au Brésil depuis le début du siècle; nous avons respecté celle des textes ou des titres cités en langue originale; on ne s'étonnera donc pas de voir le même mot écrit sous deux formes différentes à quelques pages, voire quelques lignes de distance. Et ceci est valable pour les noms communs comme pour les noms propres (notamment pour les lettres doubles).

Les noms de personne posent un problème délicat, car l'état civil comporte généralement deux noms de famille, le premier correspondant au patronyme de la mère, le second au patronyme du père; il ne s'agit cependant pas d'une règle absolue

et une grande liberté est laissée à ce sujet aux parents qui font la déclaration de naissance et même à l'intéressé qui peut dans la vie courante soit garder les deux noms (cas normal), soit choisir celui qu'il préfère. C'est ainsi que Kubitschek et Niemeyer ont opté pour le patronyme de leur mère, plutôt que pour celui de leur père, trop anonyme à leurs yeux. Nous nous sommes à cet égard conformé à l'usage et avons cité les personnalités dont nous parlions sous le nom qui les a fait connaître. Lorsque les deux patronymes sont généralement joints, nous les avons la plupart du temps conservés, nous contentant à l'occasion du dernier quand il convenait de simplifier pour éviter de trop longues répétitions. La confection d'un index, avec les renvois indispensables, enlèvera tout élément de doute à ce sujet, si l'ouvrage vient à être publié.

En ce qui concerne la bibliographie, le problème se posait de façon un peu différente, car les règles françaises veulent que les vedettes soient rédigées au premier nom de famille, et ce dans un souci d'unification. Nous nous sommes donc conformés à cet usage, même s'il est discutable quand il s'agit de noms portugais. Lorsque les articles ont été doublés, dans certaines revues, de traductions en français ou autres langues, nous avons cité en référence l'article écrit en langue originale (le portugais dans la plupart des cas) plutôt que la ou les traductions, toujours susceptibles de déformer peu ou prou le texte. Il sera facile au lecteur de re-

trouver rapidement dans le numéro en question la traduction, puisqu'il ne s'agit que d'un déplacement de la pagination.

Nous n'avons pu présenter tous nos plans à la même échelle, car les différences de taille auraient par trop compliqué la mise au point de l'album de planches. Nous avons donc respecté l'échelle adoptée par les documents qui nous ont été fournis ou exigé la reproduction aux dimensions exactes de ceux que nous avons fait photographier à nouveau, afin d'éviter toute erreur de proportion. L'unique exception concerne les plans de ville que nous avons dû réduire et pour lesquels on ne tiendra pas compte de l'échelle imprimée.

Nous ne voulons pas terminer ce travail sans remercier tous ceux qui en ont permis la réalisation : M. André Chastel, aujourd'hui professeur au Collège de France, n'a pas hésité à accepter la direction du projet que je lui présentais en lui demandant timidement si un sujet aussi proche dans le temps pouvait convenir à une thèse de doctorat; il m'a vigoureusement encouragé à me lancer dans cette voie nouvelle, où je n'aurais pu m'engager sans son appui jamais démenti; M. René Jullian, professeur d'histoire de l'art contemporain à l'Université de Paris, a bien voulu me faire profiter de ses précieux conseils, bien qu'il n'ait pas dirigé mon travail qui aurait relevé de sa compétence, s'il n'avait été commencé avant la création de la chaire qu'il occupe aujourd'hui; il me faudrait aussi citer tous les architectes, collègues et

amis brésiliens qui ont facilité mon action, m'ont fourni des documents ou m'ont aidé de leurs souvenirs, mais cela m'entraînerait trop loin; leur nombre est en effet tel que la simple énumération en deviendrait fastidieuse; qu'ils soient assurés cependant que j'ai été touché par leur extrême gentillesse et leur bonne volonté (même si celle-ci a dans quelques cas été accompagnée d'engagements non tenus par suite d'un certain laisser-aller); je préfère les associer dans une manifestation de reconnaissance commune qui sera un témoignage de mon profond attachement à leur pays.

LISTE DES ABREVIATIONS

avr.	avril
ch.	chapitre
déc.	décembre
éd.	édition
févr.	février
gr.	grand
<u>ibid.</u>	<u>ibidem</u>
<u>id.</u>	<u>idem</u>
ill.	illustrations
janv.	janvier
juil.	juillet
m.	mètre
nov.	novembre
obl.	oblong
oct.	octobre
<u>op. cit.</u>	<u>opus citatum</u>
p.	page
pet.	petit
pl.	planche
P.D.F.	<u>Prefeitura do Distrito Federal</u> , titre d'une revue qui a également porté le nom suivant:

<u>Rev. da. Dir. da. Eng.</u>	<u>Revista da Diretoria da</u> <u>Engenharia do Distrito Federal</u> (P.D.F.)
-------------------------------	---

suppl.	supplément
t.	tome
vol.	volume

I N T R O D U C T I O N

LE MILIEU BRÉSILIEN ET SON INFLUENCE SUR L'ARCHITECTURE

La place importante occupée par le Brésil depuis une trentaine d'années dans le domaine des Arts et surtout dans celui de l'architecture est due sans aucun doute à l'éclosion d'un certain nombre de talents individuels dont la valeur s'est affirmée avec éclat. Il serait vain toutefois de vouloir expliquer uniquement par l'action de quelques personnalités particulièrement douées le renouveau artistique de caractère national et de portée internationale, qui s'est produit dans ce pays au XX^e siècle. Il est bien évident que les hommes ont joué un rôle décisif en la matière, mais ils n'auraient pu s'imposer s'ils n'avaient rencontré un terrain et des conditions favorables leur permettant de réaliser une oeuvre, qui apparaître certainement à nos descendants comme un des plus beaux fleurons de notre époque. Il

nous faut donc, avant d'envisager l'étude de cette oeuvre elle-même, nous pencher sur le milieu qui l'a vu naître, envisager dans quelle mesure celui-ci s'est montré propice ou hostile, comment il a influé sur l'élaboration des réalisations effectuées et sur l'évolution du style. Plus que toute autre forme d'art, l'architecture est en effet soumise aux contingences matérielles et ce serait se condamner à n'en comprendre ni la signification ni la raison d'être que de faire abstraction des conditions géographiques et historiques dans lesquelles elle a trouvé son développement.

CHAPITRE I

LE MILIEU GÉOGRAPHIQUE

La première des caractéristiques qui frappe l'observateur d'une carte d'Amérique du sud est l'ampleur de la superficie occupée par le Brésil : 8.514.000 kilomètres carrés, soit à peu près seize fois celle de la France. Cependant l'immensité de cette étendue n'a pas eu dans le domaine de l'architecture de répercussions très considérables : on ne constate ni dispersion à l'infini, ni constitution d'écoles locales. La concentration de la population et plus encore de l'économie dans le triangle de 400 à 600 kilomètres de côté formé par les trois grandes villes de Rio de Janeiro, São Paulo, Belo Horizonte a localisé dans cette région la plupart des réalisations importantes. Quant aux autres centres actifs, Porto Alegre et Curitiba dans le sud, Salvador et Recife dans le nord-est et naturellement la nouvelle capitale Brasilia, ils restent en relation constante avec Rio et

São Paulo, qui ne sont distantes que de quelques heures de voyage, car la navigation aérienne est depuis plus de vingt ans un moyen de transport des plus communs. Il n'y a donc pas d'isolement réel à l'échelon des grandes concentrations urbaines et ce sont souvent des architectes fixés à Rio ou São Paulo qui sont les auteurs des projets réalisés dans d'autres régions. Ce sont eux en tous cas qui ont toujours donné le ton et qui ont notamment créé la nouvelle architecture brésilienne.

A) LE MILIEU PHYSIQUE

I. LE RELIEF.

On ne peut négliger l'importance du relief, qui, pour la partie du territoire qui nous intéresse essentiellement, se présente sous deux aspects bien distincts : un vaste plateau, monotone, bien que parfois assez accidenté, occupe toute la région centrale; il se relève cependant brusquement vers l'est et se termine par une frange montagneuse, la serra do mar, dont le versant abrupt domine le littoral, de l'état de Rio de Janeiro jusqu'à l'état du Parana. La première de ces zones offre un paysage peu différencié et l'architecte ne peut dans l'ensemble en tirer parti qu'en le rehaussant par une architecture qui s'impose par elle-même, qui tranche sur le cadre naturel : l'exemple le plus éclatant de

cette conception est celui de la nouvelle capitale, Brasilia, où ce principe a été appliqué avec une rigueur consciente et voulue, alors qu'il n'avait que partiellement orienté les constructions des autres villes du plateau. La zone côtière offre par contre une succession de sites qui sont parmi les plus beaux qu'on puisse trouver, qu'il s'agisse de baies extrêmement découpées, ponctuées d'une multitude d'îlots, de plages enserrées entre la mer et la montagne, ou des pics et des vallées profondes de cette dernière, très fréquentée du fait de la proximité des grandes villes et surtout de Rio de Janeiro. Que ces sites n'aient pas toujours été respectés, surtout dans les zones urbaines, où l'architecture, du fait de la spéculation immobilière, a eu tendance à se développer aux dépens de la nature, c'est l'évidence même; il n'en reste pas moins que les problèmes posés aux architectes par le relief de la région ont eu une influence considérable sur l'aspect de leurs réalisations, que ce soit du fait de la grande diversité des programmes (grands immeubles bien sûr, mais aussi tous les types de maisons : demeures urbaines, villas situées au bord de la mer ou en pleine montagne) ou plus encore des sols très accidentés qu'il fallait utiliser (c'est ainsi que le succès de la construction sur pilotis, l'une des caractéristiques les plus nettes de la nouvelle architecture brésilienne, s'explique partiellement par les facilités offertes par ce

procédé dans le domaine de l'aménagement préalable du terrain).

En ce qui concerne l'urbanisme, le relief a posé des problèmes encore plus considérables, car rares sont les grandes villes installées sur un emplacement favorable : Rio de Janeiro est littéralement comprimée entre la mer et la montagne et séparée en deux zones très mal reliées entre elles; Salvador (Bahia), São Paulo, Belo Horizonte s'échelonnent sur une série de collines coupées de vallées qui rendent difficile l'élaboration d'un réseau de communication logique et efficace, d'autant plus que leur croissance n'a pas été contrôlée en temps voulu; même Recife, pourtant fondée sur un terrain plat, connaît des ennuis à cet égard, car elle s'étend en partie sur trois îles isolées les unes des autres par des fleuves très larges subissant le flux et le reflux de la marée.

II. LE CLIMAT.

Le climat est sans aucun doute le facteur physique qui a le plus influencé l'architecture brésilienne. Le pays est presque entièrement situé entre l'équateur et le tropique du Capricorne, et la partie méridionale s'avère encore suffisamment proche de ce dernier pour avoir à subir des températures élevées pendant l'été. Le premier problème qui se posait aux architectes était donc de combattre la chaleur et l'excès de lumière due à une insolation intense. Les rues

étroites, bordées de maisons à toits largement saillants des villes de l'époque coloniale, et les vastes vérandas des grandes demeures campagnardes répondaient à ce besoin et se maintinrent durant tout le XIX^e siècle, malgré l'introduction du style néo-classique (1), qui ne modifia d'ailleurs pas fondamentalement l'aspect urbain. Celui-ci se conserva jusque vers 1900 lorsque la maison bordée sur un de ses côtés par une cour ou même placée au centre d'un jardin commença à l'emporter dans les quartiers résidentiels sur l'alignement continu des façades juxtaposées; on vit toutefois ce nouveau type de villa adopter le système de la véranda, se replier à l'abri de murs épais et derrière des fenêtres étroites munies de jalousies ou de volets généralement clos, continuant ainsi la tradition locale.

Celle-ci ne fut interrompue que par la pénétration de l'architecture dite "moderne", dont les principes étaient absolument opposés. Les théories et l'exemple de Le Corbusier, qui, comme nous le verrons, ont opéré une véritable révolution au Brésil, prônaient l'ouverture de l'intérieur sur l'extérieur, la pénétration de l'air, de la lumière, de la nature dans les édifices; l'application de ces données de base dans les pays chauds nécessitait cependant une certaine adaptation au milieu ambiant et l'invention de quelques correctifs capables de combattre l'excès de chaleur et d'ensoleillement; c'est ainsi que naquit le brise-soleil,

imaginé par Le Corbusier lorsqu'il fit son projet d'urbanisation d'Alger (1930-1934), mais dont l'application pratique et la mise au point sont à mettre à l'actif des architectes brésiliens. Des études poussées sur la course de l'astre pendant les diverses saisons et aux diverses latitudes intéressant le pays permirent d'établir un certain nombre de règles concernant l'emploi de l'élément correcteur envisagé en fonction de l'orientation donnée aux façades : totalement inutiles du côté sud, où les rayons solaires ne pénètrent pas dans l'hémisphère austral, sans grande raison d'être à l'est uniquement exposé au soleil levant, les brise-soleil sont essentiels au nord pendant l'hiver et à l'ouest en toute saison (2); généralement composés de lames parallèles, qui peuvent être fixes ou mobiles (3), capables de se prêter à des compositions aussi subtiles que variées, ces instruments originellement conçus dans un but purement pratique ont été transformés en moyens d'expression plastique, dont le sceau a profondément marqué l'architecture brésilienne contemporaine jusqu'à ces toutes dernières années.

On aurait tort de croire toutefois que l'emploi du brise-soleil a totalement fait disparaître les moyens traditionnels; les vérandas et galeries extérieures d'autrefois ont certes été remplacées par les vastes espaces libres couverts permis par les nouvelles techniques de construction (rez-de-chaussée totalement ou partiellement libéré du fait de l'emploi des

pilotis, larges terrasses ou balcons protégés par l'avancée d'une dalle en porte-à-faux), mais si les procédés ont changé, le principe protecteur, lui, n'a pas varié. Il en est de même pour les jalousies, persiennes et autres types de volets, dont l'usage s'est maintenu dans certains édifices, donnant à leur façade un cachet particulier.

Aucun des procédés ci-dessus n'est cependant susceptible de résoudre le problème de la chaleur, s'il n'est accompagné d'un bon système de circulation d'air. On comprend donc l'importance accordée à la question par les architectes brésiliens; la solution la plus rationnelle et la plus employée est celle de la ventilation croisée ou établissement de courants d'air soigneusement étudiés traversant l'édifice de part en part sans apporter de gêne à ceux qui y vivent ou y travaillent : le résultat est obtenu en évitant de faire monter les parois jusqu'au plafond, soit en laissant la partie supérieure dégagée (solution valable surtout dans les immeubles de bureaux), soit en clôturant cette dernière par des éléments non hermétiques (grilles, jalousies, volets) afin de conserver aux pièces d'habitation leur intimité sans s'opposer au passage de l'air. En fait le bon fonctionnement du système dépend surtout d'une orientation favorable de l'édifice : la côte brésilienne bénéficie en effet d'une assez forte brise marine, qui, bien utilisée, est un moyen efficace de lutter contre la chaleur; il en est de même pour le plateau,

lui aussi exposé à des vents tantôt légers, tantôt violents, provenant de directions différentes. Bien entendu ce souci de laisser l'air circuler librement aboutit aussi à la conception du rez-de-chaussée dégagé et de l'immeuble sur pilotis, solution préférée des architectes brésiliens lorsque l'utilisation maxima de la surface disponible ne leur était pas imposée par les commanditaires pour des raisons économiques. Appliqué à l'échelle urbanistique, comme ce fut le cas à Brasilia, ce système modifie l'aspect de la ville traditionnelle, et est l'un des éléments qui amènent à la repenser sous un jour nouveau.

Nous n'avons jusqu'ici parlé que des procédés naturels de lutte contre la chaleur et l'excès d'insolation; ce sont de loin les plus importants, parce que ce sont eux qui ont contribué à donner à l'architecture contemporaine au Brésil un caractère spécifique, qui la distingue de celle des autres pays. Ce sont aussi ceux qui ont été le plus fréquemment utilisés; depuis une dizaine d'années toutefois les moyens de défense artificiels se sont développés : l'emploi de verres légèrement teintés, réfractaires à la chaleur, combiné avec celui du conditionnement d'air a indiscutablement influé sur l'évolution des solutions pratiques et esthétiques apportées à leurs édifices par les architectes, leur donnant une plus grande liberté à l'égard des impositions d'ordre climatique.

La lutte contre la chaleur se double dans les régions

méridionales d'une lutte contre le froid, car les écarts de température sont considérables et les gelées sont loin d'y être inconnues. Les problèmes d'orientation sont donc envisagés d'une manière entièrement différente d'un point à l'autre du territoire : l'exposition au sud considérée à Rio comme excellente parce que toujours à l'ombre, sera mauvaise à São Paulo où les vents froids viennent précisément de cette direction (4), et ceci d'autant plus que les moyens de chauffage y sont pratiquement inexistants. Ce dernier point mérite d'ailleurs d'être souligné, car il y a là un facteur qui n'est pas négligeable : n'ayant pas à tenir compte d'une question qui dans d'autres pays est primordiale et engendre un certain nombre de servitudes, l'architecte brésilien n'a pas forcément à se soucier de l'installation d'un réseau compliqué de canalisations : il est donc beaucoup plus libre dans l'élaboration de son plan et pourra souvent envisager des solutions plus indépendantes.

Par contre d'autres problèmes, inconnus des architectes européens, surgissent : c'est ainsi que la fréquence des coupures dans la distribution de l'eau courante oblige à prévoir dans tout bâtiment, quel qu'il soit, une citerne, dont la capacité varie en fonction de la consommation, mais qui doit toujours être capable d'assurer celle-ci pendant un minimum de vingt-quatre heures. Ce manque d'eau n'est pas dû à la faiblesse du niveau des précipitations, mais à la

croissance démesurément rapide des villes, qui ne permet pas aux services municipaux de suivre le même rythme d'expansion. Le Brésil est en effet un pays copieusement arrosé (à l'exception d'une zone semi-aride dans le nord-est); il connaît à peu près partout une saison sèche et une saison humide bien délimitées; cette dernière se caractérise par la violence des pluies qui tombent pendant quelques mois au cours d'orages qui transforment les rues en torrents et de nombreuses routes en bourbiers. La question de l'imperméabilité des édifices et de l'écoulement des eaux se pose donc avec acuité; elle était résolue à l'époque coloniale de la manière la plus simple : toit de tuiles généralement à quatre pentes sans gouttières mais débordant largement pour rejeter les eaux de pluie loin des murs. L'efficacité du système était loin d'être parfaite et il fut peu à peu abandonné à partir du XIX^e siècle (5), lorsque le Brésil s'ouvrit au commerce extérieur et qu'il devint facile d'importer, puis de fabriquer sur place le matériel nécessaire à la canalisation des eaux d'écoulement. La forme classique du toit de tuiles s'est malgré tout généralement conservée et est encore l'une des plus employée, bien qu'elle ait souvent été masquée par un mur afin de donner l'impression d'une couverture en terrasse. Ce dernier système a connu un grand succès avec le développement de l'architecture nouvelle, ce qui a au début posé des problèmes délicats d'imperméabilisation,

aujourd'hui techniquement résolu. Son prix de revient demeure cependant élevé et se justifie surtout dans des immeubles importants, soit qu'on y aménage un toit jardin ou un solarium, soit tout simplement pour des raisons tenant à l'esthétique du bâtiment. Dans d'autres édifices par contre et notamment dans les maisons, la couverture inclinée permettant une meilleure évacuation des eaux a généralement été conservée, mais elle a donné naissance à de nouvelles formes rationnelles fréquemment utilisées et qui se caractérisent par leur netteté géométrique correspondant au goût du jour : ce sont d'une part les toits à simple pente en tuiles ou plaques de fibro-ciment, version simplifiée du vieux toit colonial donnant aux pignons un aspect trapézoïdal (pl. 36, 66, 85, 90), de l'autre les toits à double pente convergente faisant confluer les eaux de pluie vers une gouttière centrale unique, ce qui avait l'avantage d'éviter la multiplication des canalisations et aboutissait à l'élaboration de façades principales ou latérales composées de deux trapèzes accolés par leur petit côté (pl. 71). Une autre conséquence de ces pluies diluviennes est l'existence fréquente de marquises permettant de descendre de voiture ou d'aller d'un bâtiment à un autre à l'abri des trombes d'eau. Bien entendu, les architectes brésiliens ont su tirer parti de cette situation et utiliser maintes fois pour des fins esthétiques ce qui n'était au départ qu'une nécessité pratique.

Le climat pose aussi des problèmes de conservation qui à leur tour influent sur le choix des matériaux de construction. La violence des pluies délavant les façades et l'intensité des rayons solaires faisant rapidement perdre aux couleurs leur vivacité originale, obligent à repeindre régulièrement les bâtiments pour leur garder leur cachet; il est donc souvent plus rentable d'utiliser des matériaux chers; mais non susceptibles d'altération : c'est l'une des raisons qui explique le succès des marbres et des carreaux de faïence qui recouvrent les murs extérieurs de nombreux édifices, en conservant toute la fraîcheur pendant des années (6). Le haut degré d'humidité qui règne sur toute la frange côtière et ses abords immédiats, où sont localisées les zones les plus actives et la majeure partie de la population, exige lui aussi un entretien permanent des bâtiments. C'est ainsi que les parties métalliques exposées doivent être protégées contre la rouille (7), ce qui rend plus délicat l'emploi de l'acier et limite ses possibilités concurrentielles en face du béton armé. Le plus grand ennemi des architectes brésiliens en matière de conservation des édifices est cependant l'existence de certains types de moisissures qui s'attaquent aux matériaux les plus divers et notamment au ciment, le parsemant de taches noirâtres qu'il est impossible de faire disparaître définitivement, altérant ainsi au bout de quelques années le caractère de très belles réali-

sations. Il n'est certes pas question de mettre uniquement au passif du climat l'état de dégradation rapide de certains monuments, quand les raisons principales en sont l'emploi fréquent de matériaux de mauvaise qualité pour des raisons d'économie immédiate et le manque d'entretien, véritable abandon parfois, que connaissent les bâtiments publics au Brésil, mais il n'est pas douteux que les conditions naturelles défavorables y contribuent aussi. Il est logique que les architectes tiennent compte de cette situation et que, l'expérience aidant, ils tentent d'y remédier par le choix des matériaux les plus adaptés aux circonstances quand des impositions d'ordre budgétaire ne limitent pas drastiquement leur liberté dans ce domaine.

III. LA VÉGÉTATION.

Bien que dépendant directement du climat, la végétation tropicale qui a servi de cadre au développement de l'architecture brésilienne n'a pas eu sur celle-ci une influence aussi nette que celle du climat. Dans tous les livres ou articles consacrés à ce sujet, il est fait allusion à l'exubérance de la nature ambiante, avec sa flore et même sa faune aux couleurs vives, qui aurait profondément marqué l'architecture contemporaine de ce pays. La question mérite cependant que l'on s'y arrête pour voir dans quelle mesure l'opinion courante est justifiée et pour vérifier s'il ne s'agit

pas d'un simple lieu commun fondé sur des constatations superficielles.

Remarquons tout d'abord que les habitants du Brésil n'ont jamais été particulièrement sensibles au charme de la nature et qu'ils ne l'ont jamais ménagée, bien au contraire. Les premiers colons portugais se sont trouvés en face d'un milieu hostile, qui recélait les pires dangers et qu'il fallait dompter en le détruisant pour pouvoir le cultiver. Le défrichement par le feu fut systématiquement utilisé et ce moyen a encore cours aujourd'hui. Il est résulté de cette situation un sentiment de défiance plus ou moins inné dans la population pour tout ce qui est végétation, tant dans la brousse que dans les villes où la plupart des administrateurs n'ont aucun respect pour les arbres et ne se soucient que fort peu d'aménager ou de maintenir les espaces verts (8). Il est d'ailleurs caractéristique que la plupart des brésiliens ignorent le nom des plantes de leur pays et ne manifestent aucun intérêt pour la botanique, suivant en ceci une vieille tradition. N'oublions pas en effet que ce furent des naturalistes européens, un Humboldt, un Saint-Hilaire et bien d'autres (9), qui étudièrent les premiers la flore de l'Amérique tropicale; et ce fut l'un de ceux-ci, le français François-Marie Glaziou, fixé au Brésil à partir de 1858, qui y créa les premiers jardins réalisés en fonction de la flore locale, sans que son exemple ait été suivi. La voie qu'il

avait tracée ne fut reprise que vers 1930 par Mina Warchavchik tout d'abord, puis surtout par Burle Marx dont le talent est aujourd'hui mondialement reconnu. Mais le fait que la naissance d'un art original du jardin tropical ait coïncidé avec celle de l'architecture nouvelle et que ces deux arts aient été au début associés dans un certain nombre de réalisations (10) n'implique nullement que la végétation ait influencé l'architecture dans le sens de l'exubérance; au contraire l'accord obtenu est résulté non de similitudes mais du contraste entre les volumes purs et prismatiques des bâtiments et les formes souples qui dominaient dans les jardins. Ces dernières ne se retrouvent dans l'architecture qu'en quelques occasions, qui restent des exceptions. En fait c'est presque toujours l'architecture qui s'impose à une nature aménagée en fonction de la création humaine et domestiquée pour lui servir de complément.

Il y a toutefois un domaine où l'architecture brésilienne fait preuve d'exubérance : on y dénote en effet un emploi systématique de la couleur, notamment à l'extérieur. Cette constatation, n'importe quel observateur peut la faire, mais là encore peut-on parler d'influence de la végétation ? Il existe certes des arbres qui au moment de la floraison forment de magnifiques taches de couleurs vives, rouges, bleues ou jaunes, des arbustes à feuilles rouges permanentes, quelques fleurs éclatantes, qui créent à certaines époques

une symphonie colorée particulièrement brillante, mais dans l'ensemble la végétation tropicale est limitée à une gamme de verts sombres qui devient rapidement monotone. Là encore s'il y a influence, c'est plutôt par contraste que par similitude. En fait cet usage intensif de la couleur nous paraît relever beaucoup plus de raisons climatiques que d'une inspiration naturaliste : l'importance de l'angle d'incidence des rayons solaires sur les surfaces verticales a pour conséquence la disparition relative des ombres portées et donc du modelé qu'on peut obtenir par ce moyen; l'animation des façades dépend donc plus de procédés picturaux que de procédés plastiques, et la couleur s'impose alors tout naturellement comme un élément essentiel pour des raisons architecturales dépendant du milieu ambiant plus que la végétation proprement dite.

B) LES CONDITIONS ÉCONOMIQUES.

L'importance du milieu physique et principalement du climat dans l'orientation prise par l'architecture contemporaine au Brésil ne saurait toutefois masquer l'existence d'autres facteurs qui ne le cèdent en rien aux premiers : les facteurs économiques, dont le rôle ne peut en aucun cas être sous-estimé. Il est bien évident en effet que l'art de construire est étroitement lié aux ressources disponibles, qu'il s'agisse des matériaux naturels ou fabriqués indus-

triellement, des facilités de transport de ceux-ci et des possibilités financières des commanditaires qui dépendent elles-mêmes en grande partie de la situation économique du pays.

I. RESSOURCES NATURELLES ET MATÉRIAUX TRADITIONNELS.

Le Brésil n'a jamais été très favorisé dans le domaine des matériaux de construction d'origine naturelle, car il lui a toujours manqué le principal d'entre eux : la Pierre. Celle-ci est inconnue non seulement dans les vastes espaces fort peu habités de l'Amazonie et du Brésil central, mais aussi dans des régions d'importance vitale comme l'état de São Paulo, où on ne rencontre pas une seule carrière. Il n'existe du calcaire que dans le Nord-Est, zone qui a connu un passé brillant aux XVI^e et XVII^e siècles, mais qui est demeurée par la suite assez isolée et nettement sous-exploitée; or même ce calcaire, dans lequel on a sculpté de nombreux portails d'églises baroques, n'a jamais été utilisé sous forme de pierre d'appareil dans la construction des murs, pour lesquels on préférait un blocage recouvert d'un enduit peint : la pierre n'apparaissait à l'état pur que dans les parties nobles, essentiellement décoratives. Le pays est plus riche en grès, mais ceux-ci sont souvent de mauvaise qualité et se délitent facilement, à l'exception du quelques veines surtout situées dans l'état de Minas Gerais. On trouve enfin

dans la serra do mar aux environs de Rio Janeiro un très bon granit utilisé au XIX^e siècle, pratiquement abandonné au début du XX^e quand tout était importé d'Europe, et dont l'emploi comme élément décoratif a connu depuis une trentaine d'années (11) un spectaculaire renouveau. Bien sûr, cette absence de bonne pierre de taille n'a plus maintenant l'importance qu'elle avait autrefois : ce qui fut un facteur décisif pour l'architecture luso-brésilienne (12) est aujourd'hui un point très secondaire du fait du progrès technique et de l'utilisation quasi exclusive des matériaux artificiels (béton armé, métal, verre, etc.) pour la construction proprement dite; l'emploi de la pierre ne résulte plus que d'un choix esthétique de l'architecte (13) et se trouve donc limité à des pratiques décoratives. Il n'en reste pas moins que même réduit à ce rôle modeste la pierre est encore au Brésil un matériau cher, qui s'est vu concurrencé en tant que revêtement par le marbre importé ou la céramique.

L'absence de bonnes carrières et la pauvreté des moyens dont ils disposaient au début avaient incité les constructeurs de l'époque coloniale à se servir des matières premières qu'ils avaient en abondance sous la main : le bois, qui offrait l'armature, et la terre, qui sous forme de pisé ou de torchis était employée pour les murs. Il est curieux de noter qu'aujourd'hui encore on utilise ce procédé primitif dans la brousse, dans certaines localités isolées et

même dans les cabanes édifiées aux alentours, voire au coeur des grandes villes par les couches les plus misérables de la population. Mais il s'agit là d'un phénomène qui intéresse plus l'ethnographie que la véritable architecture de notre siècle, laquelle ignore évidemment l'emploi tant du pisé que du torchis ou de la brique crue. Le bois par contre a encore une importance considérable : il est rare qu'il soit utilisé comme matériau principal, pour la structure d'un édifice (14), mais il occupe une place de choix dans la confection des accessoires qui complètent la construction (portes, fenêtres, volets, huisseries, etc.) : très abondant malgré le déboisement massif réalisé depuis trois siècles, il est meilleur marché que les produits métalliques ou synthétiques équivalents, et surtout la qualité et la beauté des espèces qu'on rencontre au Brésil peuvent en faire un élément décoratif de premier ordre. Le bois ne joue cependant pas dans l'architecture brésilienne le rôle capital qui est le sien dans l'architecture finlandaise : il est un complément éventuel et non une caractéristique essentielle.

Beaucoup plus qu'aux matériaux naturels, les constructeurs locaux ont fait appel aux matériaux fabriqués; ce n'est pas là une caractéristique spéciale à notre siècle mais le fruit d'une longue tradition : dès l'époque coloniale un large usage avait été fait de la brique cuite et plus encore de la tuile, unique moyen de couverture alors employé. Il ne pouvait

en être autrement dans un pays où manque la pierre, mais où en contrepartie abondent les sols argileux : disponibilité de la matière première, facilité de fabrication par des procédés artisanaux et plus tard industriels, faible coût de revient, transport aisé et bon marché du fait de la légèreté des éléments produits, tous les facteurs étaient favorables à l'utilisation de ces matériaux, qui aujourd'hui encore ont une importance considérable, malgré le succès des techniques nouvelles. La brique, comme la pierre, n'intervient plus guère dans l'élaboration des structures, mais elle sert encore à construire la plupart des parois divisant l'espace interne et de nombreux murs extérieurs; son rôle proprement architectural (15) s'est donc considérablement réduit; en contrepartie ses possibilités décoratives ont augmenté (brique vernie laissée apparente à l'intérieur de certaines maisons, brise-soleil constitués par des briques disposées en quinconce ou par des éléments de céramique fabriqués industriellement selon un dessin préétabli (16). Quant à la tuile, elle a bien sûr subi la concurrence de la terrasse en béton armé, sans parler de l'existence de produits synthétiques industriels susceptibles de la remplacer (fibrociment); elle a cependant bien résisté, non seulement sous la forme la plus courante, négligeable esthétiquement parlant, de tuile mécanique, mais même sous son aspect primitif de tuile ronde, car le mouvement rénovateur n'a pas pris au Brésil un caractère de rejet systématique du passé ancien.

II. MATÉRIAUX ARTIFICIELS ET CONTEXTE INDUSTRIEL.

Si les matériaux traditionnels n'ont pas disparu lors de la révolution réalisée dans l'architecture au XX^e siècle, ils ne sont plus malgré tout que des éléments secondaires; la première place est aujourd'hui occupée par le béton armé et par les produits métallurgiques, auxquels s'associent le verre et les matières plastiques (17). Tous ces matériaux sont fabriqués en usine, sauf le béton armé qui ne dépend de l'industrie que pour une de ses composantes, l'acier, présenté sous forme de tiges n'exigeant pas une préparation et une finition délicates. Le béton armé était donc le seul matériau moderne se prêtant à un emploi artisanal et par conséquent le mieux adapté aux besoins d'un pays sous-développé.

Le succès du béton armé au Brésil ne s'explique certes pas uniquement pour des raisons économiques, mais il n'est pas douteux que celles-ci ont joué un rôle décisif : les constituants de base du béton (sable et gravier) ne manquaient pas, étaient immédiatement accessibles presque partout et n'avaient qu'une très faible valeur marchande; de plus sa fabrication sur le chantier même n'exigeait pas d'ouvriers qualifiés dans un pays où ils étaient rares, mais où par contre la main-d'oeuvre commune était pléthorique; indépendamment de ses qualités techniques et plastiques, le béton

armé offrait donc l'avantage d'être de loin le matériau le meilleur marché pour toute structure importante.

Il n'en était pas de même pour les produits métallurgiques dont la fabrication dépendait de l'existence d'une puissante industrie. Certes là encore les matières premières sont abondantes, car le sous-sol brésilien est très riche : fer, manganèse, bauxite sont exploités à ciel ouvert, notamment dans l'état de Minas Gerais, dont les réserves minières sont énormes; il existe aussi du cuivre, du nickel et des minerais rares, comme le tungstène, qui ouvrent de grandes possibilités à l'industrie métallurgique bien que les ressources énergétiques ne soient pas en rapport. Ces dernières ne sont pas négligeables, mais elles sont inégales et très insuffisamment mises en valeur. L'absence presque totale de charbon (18), élément essentiel pour le développement de l'industrie lourde, est un handicap sérieux que ne peut pallier la richesse forestière du pays, bien qu'il se soit développé une métallurgie au charbon de bois près de certains centres miniers. Le Brésil bénéficie d'autre part d'un potentiel d'énergie hydro-électrique considérable, mais son exploitation est à peine commencée malgré les grandes réalisations des quinze dernières années (aménagement des chutes de Paulo Afonso dans le Nord-est, barrages de Três Marias et Furnas dans l'état de Minas Gerais, et.). Le développement de l'industrie de base est donc lié non seulement à l'aména-

gement du territoire, mais aussi à l'importation de matières premières (charbon, pétrole) nécessaires à son fonctionnement.

Plus encore toutefois que les ressources naturelles et énergétiques, la situation économique internationale a été le facteur décisif. Les efforts d'industrialisation sont anciens et remontent à l'époque de l'empire : la politique de protection douanière (19) qui les favorisait se heurta cependant longtemps aux intérêts des grands propriétaires fonciers (les planteurs de café en particulier), soucieux de ne pas nuire à l'exportation de leurs produits sur le marché européen et nord-américain, et à ceux des industries de ces pays qui fournissaient en contrepartie les objets manufacturés. Le panorama ne fut profondément modifié que par les bouleversements apportés par la guerre de 1914-1918, la grande crise économique de 1929 et enfin et surtout le second conflit mondial de 1939-1945, qui permirent l'industrialisation accrue du pays avec les conséquences que cela comportait. Ce sont, tout naturellement les industries de bien de consommation qui se sont développées en premier lieu; la sidérurgie n'a pris de l'ampleur qu'avec la création de l'usine nationale de Volta Redonda, construite à partir de 1941 mais dont la production ne commença qu'en 1946. Dans ces conditions l'architecture à ossature d'acier, qui a joué un rôle déterminant aux Etats-Unis et dans certains pays d'Europe, n'avait aucune chance de s'imposer au Brésil grâce à la fabrication locale.

Il y avait bien sûr la possibilité d'importer des structures métalliques et cela s'est fait sur une grande échelle au début du siècle, à une époque où la vente du café et des produits tropicaux suffisait à équilibrer très largement la balance du commerce extérieur; la plupart des palais et des grandes demeures construites alors en ont largement fait usage, sans toutefois que cet emploi ait eu la moindre influence formelle : les ossatures et charpentes étaient incorporées dans des murs traditionnels qui les masquaient totalement et permettaient aux architectes de donner à leurs bâtiments l'aspect du style historique qu'ils désiraient imiter.

Par contre une trentaine d'années plus tard, lorsque naquit la nouvelle architecture, la situation était fort différente et les produits importés beaucoup plus chers : l'acier ne pouvait donc en aucun cas offrir une solution économique et concurrencer le béton armé; et c'est encore le cas aujourd'hui, tout au moins pour les grands édifices, malgré la création des importantes usines sidérurgiques brésiliennes de l'après-guerre. Son emploi a donc été limité à des bâtiments utilitaires, où il pouvait être rentable en raison d'un programme particulier et où les recherches plastiques n'occupaient qu'un rang modeste (20). L'architecture d'acier et verre tire en effet ses qualités esthétiques d'une finition et d'une précision parfaites qu'il était impossible d'obtenir d'une industrie naissante, d'ailleurs surchargée de commandes dans d'autres secteurs (21).

Que les conditions économiques, alliées comme nous le verrons à d'autres facteurs jouant également dans ce sens, n'aient pas permis aux produits métallurgiques d'offrir au Brésil une solution de rechange valable dans le domaine des structures, c'est l'évidence même; il ne faudrait pas toutefois minimiser le rôle que le métal a joué dans l'architecture contemporaine de ce pays, non en tant que rival du béton armé, mais comme son complément naturel et indispensable : armatures des grandes parois vitrées, brise-soleil, huisseries et menuiseries métalliques, sans parler naturellement des canalisations et autres accessoires utilisés dans n'importe quel type de construction, sont des éléments essentiels auxquels les architectes ont fait appel dès les premières réalisations importantes. Le succès de celles-ci entraîna la multiplication de la demande et contribua dans une large mesure à la création d'une industrie légère axée sur les besoins de la nouvelle architecture, laquelle à son tour bénéficia des progrès effectués et vit augmenter ses possibilités : il n'est pas douteux par exemple que la multiplication des murs-rideaux formés de cadres métalliques sertissant des remplissages de verre et de matières plastiques est due aux facilités apportées par les progrès ininterrompus de l'industrie offrant d'année en année des produits meilleurs, plus diversifiés et moins chers (22).

C'est aussi le cas pour les autres matériaux d'origine

industrielle, en particulier le verre et les matières plastiques que nous venons de citer. L'emploi de ces dernières est de plus en plus fréquent dans les domaines les plus divers (allèges, divisions intérieures, revêtements des parois, des sols, des plafonds, couverture de certains édifices). Les progrès de l'industrie chimique ont en effet accompagné ceux des industries du métal (acier et aluminium surtout) et l'architecture dispose aujourd'hui de produits standardisés inconnus sur le marché en 1950, voire en 1955. La construction d'édifices uniquement composés d'éléments préfabriqués a même pu être envisagée à partir de 1962 à Brasilia (23) et à São Paulo (24). On n'aura donc pas de peine à comprendre que le développement industriel, qui s'est accompli parallèlement à celui de l'architecture nouvelle, a été un des facteurs qui a conditionné l'évolution de celle-ci et a transformé peu à peu le caractère nettement artisanal qu'elle avait lors de son éclosion.

III. TRANSPORTS ET VIE ÉCONOMIQUE.

Dans un pays aussi vaste que le Brésil, la vie économique dépend en majeure partie de l'existence et de l'efficacité des moyens de transports. L'absence ou l'insuffisance de ceux-ci condamnent automatiquement les régions atteintes par cette calamité à végéter dans un état d'économie primitive, qui s'oppose à toute création architecturale correspondant

à l'esprit de notre époque. C'est pourquoi, nous l'avons déjà signalé, seule une faible partie de l'aire géographique du pays et plus particulièrement un certain nombre de centres urbains et leur voisinage immédiat intéressent réellement notre sujet.

La déficience du réseau de communications est en effet aujourd'hui encore un des problèmes fondamentaux que les dirigeants brésiliens ont à résoudre, d'autant plus que les moyens les mieux adaptés au transport des lourdes charges ont été les plus négligés. Les voies ferrées ne couvrent qu'une faible partie du territoire et ne forment aucun ensemble cohérent; construites en fonction d'intérêts locaux par des compagnies qui utilisèrent des écartements de rails différents et souvent trop étroits, elles n'assurent que des liaisons très précaires entre les diverses unités de la fédération; de plus le matériel roulant médiocre et insuffisant s'avère incapable de faire face aux besoins d'un trafic croissant (25). Le chemin de fer, qui avait à la fin du siècle dernier et au début de celui-ci joué un rôle décisif dans le développement de quelques villes, au premier rang desquelles il faut placer São Paulo, est aujourd'hui complètement dépassé.

Il en est de même de la navigation, qui fut pourtant jusqu'à une époque récente le moyen de transport fondamental dans un pays où la majeure partie de la population s'est agglomérée près des côtes. L'insuffisance de la flotte marchande

et surtout de l'équipement portuaire ont amené les entreprises à abandonner peu à peu le transport maritime et à se tourner vers le transport routier.

Ce dernier est aujourd'hui à la base de toute l'économie brésilienne, dont il a contribué à transformer le caractère depuis 1950. Il suffit de penser que la première route goudronnée, reliant Rio à São Paulo, date de cette année-là, pour comprendre l'énorme effort qui a été fait dans ce domaine depuis vingt ans et surtout depuis 1955 sous l'impulsion du président Kubitschek. Un réseau routier de bonne qualité, malgré certaines failles périodiques, rançon du climat et de la rapidité avec laquelle furent menés les travaux, relie aujourd'hui la plupart des grandes villes et atteint même une certaine densité dans quelques régions. Il est sillonné nuit et jour par d'énormes camions qui assurent maintenant la plus grande partie des échanges intérieurs.

Il faut enfin signaler l'importance capitale du réseau aérien, qui garantit des communications rapides et se prête admirablement au transport des personnes dans un pays aussi étendu. Il n'est par contre absolument pas rentable pour les marchandises lourdes et donc pour les matériaux de construction, qui nous intéressent au premier chef, ce qui n'empêche pas qu'il ait été utilisé sur une grande échelle dans un cas au moins, celui de Brasilia, où les considérations économiques n'entraient pas en ligne de compte.

Une constatation s'impose : les deux modes de transport qui sont en principe les moins chers parce que les plus appropriés au trafic des marchandises lourdes, c'est-à-dire le rail et l'eau, ne sont pas ceux sur lesquels repose le commerce au Brésil; il s'ensuit que le frêt grève lourdement le budget et que dans des conditions normales, le constructeur aura tout intérêt à utiliser des matériaux rencontrés ou fabriqués sur place, ne faisant venir d'ailleurs que des éléments légers. Mais cette situation a aussi des répercussions capitales sur la vie de la nation, car toutes les activités se regroupent naturellement dans quelques centres bien desservis, laissant plus ou moins à l'abandon le reste du territoire. Or les architectes dépendent des commandes qui leur sont faites et suivent le mouvement. Leur activité a donc tendance à se limiter à certaines grandes villes (et à leurs alentours immédiats), dont la croissance démesurée offre un marché à la mesure de leurs ambitions. L'extrême concentration qui en résulte n'est rompue, en certains cas, que par des circonstances exceptionnelles et des initiatives individuelles généralement dictées par des raisons de prestige. Mais là nous sortons déjà du domaine de la géographie pour entrer dans celui de l'histoire, ce qui nous amène à envisager les phénomènes économiques, sociaux et politiques qui ont entouré et permis l'extraordinaire développement de l'architecture brésilienne au XX^e siècle.

NOTES DU CHAPITRE I

- (1) Les grandes galeries à arcades et les portiques à colonnes fréquemment utilisées par les architectes néo-classiques s'adaptent au reste parfaitement à cette fonction protectrice.
- (2) Contrairement à ce qu'on pourrait penser, les brise-soleil sont surtout utiles en hiver quand le soleil est relativement bas sur l'horizon et pénètre profondément dans les pièces; en été par contre il passe au zénith et n'est guère gênant qu'en fin d'après-midi. Pour cette raison, la logique veut que l'on utilise des brise-soleil à lames horizontales au nord, où le soleil est toujours proche de la verticale, même lors du solstice d'hiver (juin), alors que les lames verticales formant écran sont nécessaires à l'ouest.
- (3) Le brise-soleil à lames mobiles, orientables en fonction de la position de l'astre, est théoriquement la meilleure solution, car ce système permet de conserver la visibilité maxima vers l'extérieur et de régler ou de combattre l'entrée des rayons solaires selon les désirs de l'usager; toutefois en cas d'avarie (ce qui est fréquent au Brésil du fait du manque d'entretien correct des appareils), cet avantage peut se transformer en inconvénient. Le brise-soleil fixe, qui peut faire partie de la structure même de l'édifice n'exige par contre aucun soin particulier et est donc plus économique. Il est particulièrement indiqué pour des façades orientées au nord ou au nord-est, où quelques lames bien disposées permettent de garantir les pièces d'un excès d'insolation tout en conservant à l'occupant une vision parfaite vers l'extérieur.
- (4) Les deux villes ne sont pourtant séparées que par une distance de 400 kilomètres et São Paulo se trouve sur le tropique du Capricorne ! Mais l'altitude (800 m.) et la proximité de la serra do mar suffisent à changer les données du problème.

- (5) On le rencontre toutefois aujourd'hui encore dans certaines constructions basses et un architecte comme Sergio Bernardes n'a pas hésité à en donner une version moderne dans quelques-unes des maisons qu'il a réalisées. Le principal inconvénient était en effet l'érosion de la base des murs (surtout lorsque ceux-ci étaient en torchis ou en pisé) lorsque le vent y rabattait la pluie, mais les matériaux modernes ne sont plus sensibles au phénomène. D'autre part les infiltrations dans le sol ne sont plus à craindre lorsque celui-ci est doté d'un dallage légèrement incliné rejetant les eaux vers des canalisations souterraines. Il n'en reste pas moins que pour sortir ou entrer dans la maison il faut franchir un véritable rideau de pluie, mais il est vrai qu'on ne circule guère quand il pleut.
- (6) A condition toutefois qu'il y ait un minimum d'entretien et qu'on ne laisse pas, comme ce fut le cas au Ministère de l'Education à Rio, les carreaux se détacher de la paroi et ouvrir de grands vides dans les compositions de Portinari. Ajoutons que ces matériaux ont aussi l'avantage d'être d'excellents agents de défense contre la chaleur et qu'ils ne sont pas attaqués par les moisissures qui sont une des plaies du Brésil.
- (7) Il existe certes actuellement des matériaux naturellement protégés : certains aciers et surtout l'aluminium, dont l'emploi a considérablement augmenté ces dernières années, mais il s'agit d'une évolution récente permise par le développement de l'industrie métallurgique brésilienne.
- (8) On assiste même souvent à des actes de vandalisme purement gratuits, comme la suppression des arbres qui bordaient l'avenue Afonso Pena à Belo Horizonte. Ces arbres magnifiques, dont les ramures se rejoignant formaient un véritable berceau ombrageant la partie centrale de l'avenue à laquelle ils donnaient tout son cachet, furent arrachés en 1963 sur l'ordre du maire, qui prétendit qu'ils étaient malades, mais se garda bien de les faire remplacer, comme l'aurait voulu la logique si l'allégation avait été justifiée. Ajoutons que la suppression de ces arbres, qui abritaient de leur ombre un gigantesque parc de stationnement pour voitures, ne facilitait nullement l'écoulement du trafic automobile; la seule différence consiste dans le fait que les véhicules sont aujourd'hui exposés à l'ardeur du soleil.

- (9) On en trouvera la liste dans l'ouvrage de Fernando de AZEVEDO, A cultura brasileira, 4e éd., São Paulo, 1964, p. 376-385 (2e partie, ch. IV).
- (10) Là encore, il est bon de ne pas oublier l'influence de Le Corbusier, dont les théories et les prises de position étaient alors acceptées comme des dogmes; or celui-ci, lors de ses deux voyages au Brésil en 1929 et en 1936, s'était prononcé en faveur de l'utilisation de la flore tropicale comme complément de l'architecture.
- (11) C'est encore à Le Corbusier que l'on doit cette découverte lors de son second séjour au Brésil en 1936.
- (12) Cf. Germain BAZIN. L'architecture religieuse baroque au Brésil, tome I, Paris, 1956, p. 32-42 (livre I, Ch. V).
- (13) Par exemple lorsque celui-ci dispose dans la salle de séjour d'une maison un mur de pierres brutes destiné à donner une note rustique contrastant avec le luxe de l'aménagement intérieur ou lorsqu'il utilise pour le revêtement des parois et des sols sous forme de carreaux soigneusement taillés le granit de la serra do mar ou les schistes de Minas Gerais.
- (14) C'est pourtant le cas dans l'une des meilleures réalisations de Lucio Costa, l'hôtel du parc S. Clemente à Nova Friburgo (état de Rio de Janeiro).
- (15) La construction traditionnelle, avec murs porteurs en briques (et toutes les limitations que cela entraînait dans l'élaboration des plans) a cependant continué à dominer le marché jusqu'à la seconde guerre mondiale pour le moins; aujourd'hui encore la plupart des maisons bon marché sans étage utilise ce procédé.
- (16) Comme dans les immeubles construits par Lucio Costa dans le parc Guinle à Rio de Janeiro (cf. pl. 93-96).
- (17) Pour le problème des matériaux dans l'architecture actuelle, voir l'exposé de M. Jean Ache dans B. CHAMPI-GNEULLE et J. ACHE. L'architecture du XXe siècle, Paris, 1962, p. 113-119 (ch. IV).
- (18) Il existe quelques petits gisements dans l'état de Santa Catarina, mais la production en est faible et la qualité médiocre.

- (19) Cf. N. VILELA LUZ. A luta pela industrialização do Brasil (1808 à 1930), São Paulo, 1961.
- (20) Le premier bâtiment à ossature d'acier construit au Brésil (1954) a été projeté par Rino Levi et son équipe : il s'agit du garage América, rua Riachuelo à São Paulo.
- (21) Les seuls bâtiments de prestige à ossature d'acier ont été ceux des ministères de Brasília, construits en 1959 avec du matériel importé des Etats-Unis.
- (22) En valeur relative bien entendu, car le développement du pays a été accompagné d'une inflation continue et les prix en valeur absolue n'ont cessé de monter.
- (23) Projets d'immeubles d'habitation (Módulo, n° 27, mars 1962, p. 27-38), d'une école primaire (Módulo, n° 32, mars 1963, p. 46-47) et de l'Institut de Théologie (ibidem, p. 50-56), par Niemeyer.
- (24) Seconde tranche d'immeubles résidentiels (six étages sur pilotis à la Cité Universitaire, par Eduardo Kneese de Mello et Joel Ramalho Jr.
- (25) La croissance du réseau ferré a par ailleurs été faible : 17.242 kilomètres en 1906, 33.521 en 1937, 37.032 en 1960.

CHAPITRE II

LES CONDITIONS HISTORIQUES.

Plus encore que le milieu géographique, les conditions historiques qui ont accompagné le développement de l'architecture brésilienne expliquent l'orientation ou plutôt les orientations successives prises par celle-ci au cours du XXe siècle. L'héritage du passé n'a cessé de peser lourdement sur le présent, auquel il a légué une organisation sociale que les transformations économiques n'ont encore que partiellement altérée. D'autre part l'extraordinaire mélange qui est résulté de l'afflux massif d'immigrants européens entre 1880 et 1910 a totalement modifié le visage du pays matériellement et moralement, lui donnant en particulier une mentalité différente issue de l'intégration extrêmement rapide des nouveaux venus dans une société jusque-là profondément traditionnelle. On ne saurait enfin oublier que par delà les phénomènes collectifs, l'initiative individuelle

joue toujours un rôle capital, que ce soit dans les affaires privées ou dans la gestion publique, surtout lorsqu'il s'agit d'une région pionnière comme c'est le cas du Brésil. Il nous faut donc étudier en fonction de l'influence qu'elles ont pu avoir sur l'architecture, l'organisation et les transformations de la société à la suite de l'évolution économique, les composantes de la mentalité brésilienne et enfin les conditions politiques qui ont permis l'éclosion du mouvement rénovateur.

A) CONDITIONS ÉCONOMIQUES ET SOCIALES

Nous avons déjà vu précédemment l'importance des phénomènes économiques sur l'architecture, mais nous nous étions limités au point de vue technique, sans aborder le problème de leur influence sur l'évolution de la société. Le phénomène le plus important à cet égard est celui de l'extraordinaire croissance des villes, dont il n'est pas rare que la population double ou même triple en l'espace de dix ou vingt ans. São Paulo en est sans aucun doute l'exemple le plus connu et le mieux étudié (1) : l'agglomération n'était en 1870 qu'un grand village de 30.000 âmes, un demi siècle plus tard c'était une ville de 500.000 habitants et c'est aujourd'hui une grande métropole qui compte plus de quatre millions d'hommes avec sa banlieue. Mais il ne

s'agit pas là d'une exception. Presque toutes les capitales des états qui forment la république fédérale du Brésil ont connu un rythme d'expansion analogue ou parfois supérieur avec un retard de quelques décades (2), et il en est de même pour de nombreuses autres agglomérations, souvent créées de toutes pièces, situées dans des régions en plein développement.

Ce phénomène d'urbanisation intense a entraîné un essor sans précédent de la construction immobilière, qui est devenue l'une des activités les plus prospères du pays. Les architectes se sont donc trouvés, surtout depuis la seconde guerre mondiale, en présence d'un marché abondant, offrant de magnifiques possibilités de travail et de créations dans les domaines les plus variés : édifices publics, immeubles de bureaux et d'habitation dans le centre des villes, maisons dans les quartiers résidentiels, usines à la périphérie. Certes tous ces bâtiments ne sont pas l'oeuvre de véritables architectes, mais il n'en reste pas moins que ceux-ci ont bénéficié d'une situation privilégiée du fait de l'ampleur des besoins et surtout de l'essor de la construction qui en est résulté : la propriété immobilière est apparue comme l'une des sources les plus lucratives (ou tout au moins les plus sûres) d'emploi des capitaux disponibles et les investissements effectués dans ce secteur ont absorbé une grande partie du revenu national. La prospérité économique exceptionnelle qui a suivi la guerre

et l'inflation qui l'a accompagnée n'ont fait que renforcer cette tendance.

Il est évident que cette situation favorable au développement de l'architecture (3) n'était pas exempte de dangers : la fièvre de construction et de destruction qui s'est emparée des Brésiliens a abouti à un bouleversement total de la texture urbaine, aggravant les problèmes d'ensemble déjà négligés auparavant . Le tournant décisif, qui coïncide avec l'accélération de la révolution industrielle dans le pays (4), se place au cours de la décade 1930-1940. On voit alors s'ouvrir l'ère des grands immeubles d'appartements et de bureaux, qui supplantèrent dans le centre des cités la maison basse à un étage sur rez-de-chaussée destinée à l'habitation et les bâtiments un peu plus élevés (eux-mêmes de création récente), dont l'emploi était limité à des fins commerciales. Il se produisit un peu partout une poussée verticale, qui vint s'ajouter sans en ralentir le rythme à l'accroissement antérieur des villes dans le sens horizontal par juxtaposition de nouveaux quartiers résidentiels ou industriels aux anciens; or ces deux opérations se sont effectuées sans aucun plan préconçu en fonction de la spéculation sur le prix des terrains ou au hasard des lotissements; le résultat en a été une croissance anarchique issue d'un dynamisme naturel incontrôlé, créant de toutes parts des situations délicates jamais réso-

lues, mais seulement atténuées provisoirement tant bien que mal par des palliatifs au fur et à mesure qu'elles se présentaient.

Les problèmes urbanistiques ont en effet toujours été négligés au Brésil jusqu'à ces toutes dernières années. On retrouve là l'héritage colonial laissé par les Portugais, qui contrairement aux Espagnols ne songèrent jamais à donner aux villes créées par eux en Amérique un caractère tant soi peu ordonné (5), à tel point que l'expression antiurbanisme se retrouve sous la plume d'un géographe qui a étudié le sujet (6). On ne saurait d'ailleurs trop insister sur l'importance des facteurs historiques au Brésil, même à une époque où le pays tente de se dégager des limitations imposées par le passé. L'héritage économique et social de celui-ci a continué à peser jusqu'aujourd'hui sur l'architecture urbaine : c'est ainsi que la division des terrains en lots, dont les dimensions et l'orientation par rapport à la rue ne se modifièrent que peu à peu, et l'organisation intérieure des maisons conçues en fonction des facilités offertes par le travail des esclaves (7) ont considérablement freiné une évolution qui ne s'est opérée que très lentement, du moins jusqu'à l'époque des grandes transformations économiques et sociales issues de la révolution industrielle (8). Et même celle-ci est loin d'avoir fait disparaître ces influences, comme nous allons le constater.

La société n'est certes plus aussi hiérarchisée qu'elle l'était autrefois. L'aristocratie terrienne, qui offrait au début du siècle la principale clientèle (surtout à São Paulo où les barons du café se faisaient construire d'opulentes demeures), a perdu le monopole qu'elle détenait jusqu'à la crise économique mondiale de 1929. La puissance financière est passée dans les mains d'une grande bourgeoisie d'affaires, enrichie, parfois très rapidement, dans le commerce ou l'industrie; cette classe, plus nombreuse que la précédente, n'a ni les mêmes moyens, ni les mêmes besoins, ni les mêmes goûts. Elle a cependant fait plus que de prendre simplement la relève : jouant un rôle prépondérant dans le développement du pays, dont les besoins se multipliaient rapidement, elle s'est lancée à corps perdu dans la spéculation immobilière et a contribué puissamment à étendre la gamme des occasions offertes aux architectes. Le Brésil s'est alors trouvé dans une situation sociale intermédiaire entre la civilisation industrielle du type européen ou nord-américain et l'ancien régime dont les séquelles sont encore sensibles aujourd'hui (9).

C'est ainsi que la maison particulière de haute qualité, voire de luxe, conserve une clientèle considérable; munies des avantages du confort moderne tout en bénéficiant de celui d'une abondante domesticité en fonction desquelles elles sont conçues, ces demeures permettent à leurs cons-

tructeurs de voir grand et de ne pas se soucier au même degré que leurs collègues européens des problèmes d'espace et des limitations budgétaires; les architectes possèdent donc à cet égard une très grande liberté, malgré l'existence de règlements municipaux appelés "Codes de construction", qui conservent souvent des vestiges d'un passé relativement récent ; un simple exemple caractéristique est l'obligation légale existant à São Paulo, de reléguer au fond du terrain dans un bâtiment séparé les chambres de bonnes : il s'agit évidemment d'un souvenir de la senzala ou logis des esclaves; or toute l'organisation de l'édifice, avec sa cuisine et ses pièces de service placées dans la partie postérieure et les pièces principales tournées vers la rue quelque en soit l'orientation, en découle (10). Les mêmes principes se retrouvent dans les maisons destinées aux classes moyennes et même dans les maisons populaires qui abritent encore aujourd'hui la majeure partie de la population (11).

Les immeubles à appartements, malgré leur multiplication dans les grandes villes, sont en effet destinés à loger les gens ayant une certaine position sociale et un minimum de moyens financiers. Construits dans un but lucratif par le capital privé, ce qui explique la forte proportion globale de bâtiments de luxe que comprend cette catégorie, ils ne peuvent servir aux couches les moins favorisées, voire même dans bien des cas tout simplement modestes. L'effort effectué par

le secteur public est ici presque nul et on ne peut guère citer comme réalisation dans ce domaine que les unités résidentielles lancées par la municipalité de Rio de Janeiro (12). Cette situation s'explique par le fait que la mentalité générale, parfaitement reflétée dans ce cas précis par les hommes politiques, est opposée à l'habitation collective pour les classes peu évoluées, considérées a priori comme incapables de s'adapter aux exigences que celle-ci entraîne. Un exemple significatif nous en est fourni par l'opposition du Parlement fédéral à une des dispositions essentielles du plan primitif de Lucio Costa pour Brasilia : celui-ci ne prévoyait pas au départ la construction de maisons à bon marché, mais il dut s'incliner devant les réclamations des députés et sénateurs, qui estimaient impensable de loger dans des immeubles les familles issues des milieux populaires (13).

On retrouve dans les immeubles à appartements les mêmes caractéristiques que dans les maisons : ampleur des pièces, grand confort, séparation très stricte du logement proprement dit et des chambres des domestiques (14). Il n'y a généralement pas de recherches nouvelles, comme dans l'unité d'habitation de Le Corbusier à Marseille, par exemple; il ne s'agit que d'une superposition de logements, version démesurément agrandie de l'édifice de rapport qui connut une telle vogue en Europe au XIXe siècle. Il ne pouvait

d'ailleurs pas en être autrement, dans la mesure où les bâtiments avaient exactement la même fin lucrative, avec la seule différence que la propriété est divisée entre de multiples personnes au lieu d'être concentrée dans la main d'une seule. Il existe bien certains espaces communs (salle des fêtes, piscine, solarium) dans tous les édifices destinés à des copropriétaires ou des locataires d'un certain niveau social, mais il ne s'agit que d'un complément des appartements considéré comme nécessaire en fonction d'habitudes explicables par des raisons climatiques ou mondaines.

L'autre catégorie d'immeuble caractéristique de la nouvelle civilisation internationale née de la révolution industrielle est l'édifice commercial à usage de bureaux. Il domine le marché au Brésil depuis trente ans et les gratte-ciel de vingt, trente étages ou même parfois plus ont surgi un peu partout comme des champignons, modifiant totalement le panorama des agglomérations importantes. Là encore, l'initiative privée a régné en maître et la loi de l'offre et de la demande a joué à plein, donnant lieu à une spéculation extraordinaire renforcée par l'attrait qu'a toujours exercé au Brésil le vieux centre historique des villes, où la tradition plaçait l'essentiel des activités tant commerciales qu'administratives. Il en est résulté une concentration effroyable, qui rend très difficile le problème des transports à cause de l'afflux massif de la population dans cette zone, afflux encore renforcé

par l'absence ou l'insuffisance du commerce local distribué dans les quartiers résidentiels (15).

Par contre et a priori assez paradoxalement, l'industrialisation proprement dite a causé moins de dommages aux grandes cités; certes les premières industries qui se sont installées ont transformé ou créé autour d'elles des quartiers qui, comme São Cristovão à Rio de Janeiro ou Brás à São Paulo, ne sont pas des modèles d'organisation. Dans l'ensemble cependant, lors du grand essor industriel qui s'est produit après la seconde guerre mondiale, les usines nouvelles ont essaimé le long des principales routes, contribuant à la naissance de nouveaux ensembles et n'ayant de ce fait qu'une action indirecte et différée sur les grandes métropoles.

Les entreprises industrielles et commerciales ont aussi joué un rôle dans le développement du secteur hospitalier, soit en créant elles-mêmes de nouveaux établissements, soit en soutenant de dons généreux les sociétés de bienfaisance qui bien souvent se sont substituées à la carence trop fréquente des autorités administratives, habituées d'ailleurs depuis l'époque coloniale à laisser à la charge de l'initiative privée religieuse ou laïque, les problèmes charitables.

Il nous faut enfin signaler l'importance grandissante de la vie sportive, qui a entraîné la construction récente d'immenses stades surtout destinés aux matches de football, dont la popularité est énorme; les clubs ne se limitent pas

toutefois à offrir des terrains de sports à leurs adhérents et ils ont toujours un côté mondain, qui parfois l'emporte même sur le côté sportif; la grande majorité des citadins brésiliens fait partie d'un ou plusieurs clubs (dont beaucoup sont très fermés et réservés à une clientèle aisée), ils s'y réunissent fréquemment et assistent aux fêtes qui y sont continuellement données, ce qui exige naturellement, outre les installations sportives, un "siège social" important, comportant restaurant, bar, salons de toutes tailles. L'architecture des clubs, dont les moyens financiers sont souvent considérables, est donc un élément qu'on ne saurait négliger et un phénomène typiquement brésilien par l'ampleur qu'il a pris depuis quelques années.

Il ressort de l'examen que nous venons d'effectuer que l'architecture brésilienne a une base économique et sociale assez limitée : la clientèle se réduit à une minorité puissante, riche et dynamique qui a su profiter pleinement des avantages que lui offraient les progrès techniques réalisés dans la construction pour faire rendre au maximum celle-ci. Il est évident que dans ces conditions les intérêts particuliers se substituent à l'intérêt général et qu'il est inutile d'attendre une architecture orientée par un plan d'ensemble ou s'attachant à de grandes réalisations sociales, que, dans le contexte envisagé, seul l'état pouvait à la rigueur tenter (et nous verrons en étudiant un peu plus loin les problèmes

politiques que si son rôle a été capital, ses préoccupations ont été tout autres). Certains théoriciens, comme le Suisse Max Bill (16), en ont profité pour condamner cette architecture comme anachronique, ne correspondant pas aux nécessités du monde moderne et par conséquent déplacée, mais il s'agit là du jugement sectaire et superficiel d'un homme pour qui l'architecture se résume à sa fonction sociale, et qui de plus n'a ni compris, ni surtout voulu comprendre la réalité profonde du pays, dont l'architecture reflète brillamment l'image (17). C'était une hérésie que de proposer en exemple au Brésil l'oeuvre de Gropius, que Bill considère comme le plus grand architecte contemporain car, dit-il, chez lui, tout jusqu'au plus petit détail, a sa logique, sa fonction immédiate. La vie de Gropius a en effet été dominée par un double conflit : celui des rapports de l'art et de l'industrie, celui de la démocratisation fatale de l'art (18). Or aucun de ces problèmes n'avait de sens au Brésil lorsque s'est produit le renouveau de l'architecture dans ce pays. C'est ce qu'ont parfaitement senti les architectes brésiliens, qui ne se sont d'ailleurs pas désintéressés de ces questions, comme le prouvent leurs prises de position fréquemment réaffirmées (19); mais le rôle primordial de l'architecte n'est-il pas de construire et comment le faire en échappant aux impositions du milieu économique et social, aux exigences et au goût de la

clientèle, sans parler de l'influence profonde qu'a sur tout homme, qu'il le veuille ou non, ce même milieu au centre duquel il vit ? Et puis, à quoi servirait, en admettant qu'elle soit réalisable, une architecture idéalement parfaite, mais qui ne correspondrait pas aux besoins locaux et ne serait pas comprise de ceux qu'elle devrait théoriquement satisfaire ? Gropius, lui, l'a mieux saisi, qui n'hésita pas à faire un certain nombre de critiques, mais se garda bien d'endosser l'opinion trop catégorique de Max Bill (20) auquel il reprocha de juger avec un "mètre suisse" ce qui ne pouvait l'être que dans le cadre tropical de Rio de Janeiro (21).

Ce n'est donc pas par hasard que des trois grands maîtres de l'architecture internationale d'entre les deux guerres, Gropius, Mies Van der Rohe, Le Corbusier, celui qui exerça une influence déterminante au Brésil fut le dernier. Indépendamment des raisons culturelles qui ont leur importance, mais que nous étudierons par la suite, le contexte économique et social justifie le peu de répercussion qu'ont obtenus les écrits et les oeuvres de Gropius et de Mies Van Rohe en comparaison avec le succès atteint par ceux de Le Corbusier. Les préoccupations démocratiques d'un Gropius, liant l'art à l'ensemble des activités sociales de l'individu et au niveau de vie des classes productrices, ne pouvaient avoir d'attrait dans une société foncièrement oligarchique, totalement dépassée par une telle question; et lorsque pour parvenir à

ce but Gropius s'efforçait d'intégrer l'art à l'industrie et les arts entre eux pour définir les normes d'une production industrialisée, créant à cet effet le Bauhaus, il s'attaquait à un problème qui ne pouvait intéresser un pays sous-développé. De même l'oeuvre de son successeur à la direction du Bauhaus, Mies Van der Rohe, malgré une conception nettement plus aristocratique de l'architecture, dont la valeur provient d'une finition parfaite, obtenue par l'emploi d'une main-d'oeuvre hautement qualifiée et l'utilisation de produits industriels impeccables, ne pouvait rencontrer beaucoup d'échos dans une contrée où aucun de ces deux points n'était susceptible d'être résolu favorablement.

Le manque d'organisation dans le domaine de la construction était en effet total : les maîtres-maçons, qui portaient encore le vieux titre médiéval de maîtres d'oeuvre et se formaient tout seuls sur les chantiers comme à l'époque coloniale, régnaient toujours sur le marché vers 1925; l'Institut brésilien des architectes (aujourd'hui Institut des architectes du Brésil), groupant l'ensemble des architectes diplômés ne fut en effet fondé qu'en 1921 (le 20 janvier exactement), et la lutte qu'il entreprit en faveur d'une reconnaissance des véritables fonctions de l'architecte et de la restriction du champ d'activité des constructeurs autorisés n'aboutit qu'en 1933, lorsqu'un décret réglementa la profession tout en laissant aux maîtres d'oeuvre certaines prérogatives et le droit

d'utiliser le titre d'architectes-constructeurs (22). Le problème se compliquait encore du fait qu'il était alors difficile d'établir une ligne de partage entre les attributions des architectes et des ingénieurs civils, d'autant plus que dans bien des cas les uns et les autres étaient formés dans la même école (Ecole Polytechnique de São Paulo notamment) et par les mêmes professeurs. Les séquelles de cette situation sont encore sensibles aujourd'hui, malgré l'importance sans cesse accrue du rôle des architectes et la création des facultés d'architecture (23), dont le diplôme est obligatoire pour exercer : la collaboration entre architectes et ingénieurs est très étroite ; il n'y a pas de barrière entre les uns et les autres mais bien au contraire association dans la recherche de nouvelles structures et de nouvelles solutions formelles (24), ce qui explique en grande partie l'orientation prise par l'architecture brésilienne, où ces préoccupations sont fondamentales; il n'y a pas d'autre part une distinction aussi caractérisée qu'en Europe entre l'architecte et l'entrepreneur, l'architecte dirigeant souvent lui-même une entreprise de construction, seul ou associé avec certains de ses collègues; l'architecte n'est donc pas uniquement l'homme qui fait des plans, que d'autres réalisent, il reste proche des problèmes techniques; en contrepartie il peut arriver qu'il se laisse absorber par ceux-ci et surtout par l'appétit du gain, laissant l'homme d'affaires l'emporter sur l'artiste(25).

Quoi qu'il en soit, la profession d'architecte n'a cessé de prendre de l'importance avec les années, et elle jouit aujourd'hui d'une place de choix dans la hiérarchie sociale; les architectes sont honorés, écoutés, ils jouent un rôle considérable dans la vie du pays; ils ont même tendance à vouloir obtenir un droit de regard sur des secteurs d'activité sans cesse plus étendus et considèrent par exemple l'urbanisme comme un problème qui doit leur être réservé, avec toutes les conséquences que cela comporte. Leur formation est depuis plus de dix ans très poussée : à la gamme des connaissances scientifiques et techniques indispensables s'ajoutent des cours d'histoire, d'histoire de l'art et de sociologie; une grande partie des cinq années d'études est passée dans un atelier, où l'architecte travaille avec un certain nombre d'assistants soigneusement choisis; l'atmosphère y est simple et familiale, même chez les architectes les plus en vue; ceux-ci sont d'ailleurs presque tous professeurs dans les universités. Il s'agit toutefois d'un phénomène récent, qui ne concerne que la plus jeune génération; les architectes jouissant aujourd'hui d'un renom international, les responsables du renouveau de l'architecture au Brésil, ont, eux, tous été des autodidactes; ils ont dû compléter par eux-mêmes la formation anachronique qui leur était donnée dans les écoles d'ingénieurs de São Paulo ou à l'École des Beaux-Arts de Rio de Janeiro, organisée

depuis 1889 sur le modèle de son homonyme de Paris. Mais nous touchons ici à une nouvelle question, celle des influences culturelles qui n'est qu'un chapitre du problème qui consiste à déterminer les diverses composantes de la mentalité des habitants du pays, facteur qu'on ne saurait négliger dans le cas qui nous occupe.

B) MENTALITÉ BRÉSILIENNE ET TRADITIONS CULTURELLES

Il serait fort audacieux dans un travail comme le nôtre d'aborder une question aussi délicate que celle de l'analyse de la mentalité, de la psychologie du peuple brésilien, si des recherches approfondies n'avaient déjà été faites sur le sujet par l'un des sociologues les plus qualifiés de ce pays, M. Fernando de Azevedo; nous nous contenterons donc de reprendre ses conclusions (26) en étudiant dans quelle mesure les qualités ou défauts indiqués sont susceptibles de se répercuter dans l'architecture.

Nous pouvons regrouper les caractères mentionnés par M. Fernando de Azevedo en trois grandes catégories. La prédominance de l'affectif, de l'irrationnel, du mystique, accompagnée d'une sensibilité délicate et excitable a en effet pour contrepartie le manque d'esprit positif, d'objectivité et d'exactitude; de là découlent l'imprévoyance, la dissipation provenant du manque d'intérêt pour les questions économiques

et surtout une résignation fataliste qui n'exclut pas la capacité de grands efforts, d'une action impulsive accompagnée d'un manque de constance et d'esprit de continuité. L'exemple de Brasilia est sans doute la plus belle justification a posteriori (27) de la fine analyse du grand sociologue. Cette entreprise démesurée et économiquement irrationnelle, au moins pour de longues années, lorsqu'on l'examine en termes strictement logiques et en fonction des possibilités immédiates du pays, a pu galvaniser de façon inimaginable tout un peuple et lui permettre de réaliser en trois ans, au prix d'un effort inouï et de folles dépenses, une oeuvre cyclopéenne qu'aucun esprit sensé n'aurait pensé possible en si peu de temps; toutefois le premier enthousiasme passé et au moment où la logique eût exigé qu'on poursuivît sans faiblir l'oeuvre commencée, afin de réduire au minimum la phase transitoire, foncièrement antiéconomique, où le gouvernement se trouvait écartelé entre deux capitales, le rythme des travaux commença à faiblir et tout le monde s'accommoda peu à peu avec résignation d'une situation intermédiaire éminemment nocive. Or, pour être le plus typique, le cas de Brasilia n'est pas unique et il correspond bien à une réalité profonde, dont on pourrait multiplier des exemples dans le domaine des réalisations architecturales (28) : au Brésil, si l'on veut aboutir, il faut faire vite car les ouvrages commencés, et plus encore ceux simplement projetés, sont fréquemment abandonnés pendant

de longues années ou même définitivement, soit par manque de fonds, soit du fait de la versalité des administrateurs publics ou privés qui ont engagé l'affaire (29).

Qu'on se garde bien cependant d'appliquer à l'architecture brésilienne les constatations de M. Fernando de Azevedo sur la prédominance de l'affectif, de l'irrationnel, du mystique dans la psychologie du peuple brésilien; que celui-ci soit facilement impressionnable et se laisse prendre volontiers aux enchantements de la forme, de l'apparat extérieur, et que cela se répercute naturellement dans les réalisations architecturales de notre époque, rien n'est plus certain; mais cette architecture n'a rien de romantique, bien au contraire : issue de la doctrine élaborée par Le Corbusier, doctrine tout entière fondée sur un système rationnel déduit des progrès réalisés par la technique contemporaine, la nouvelle architecture brésilienne est profondément pensée, elle repose toujours au départ sur la raison, même lorsqu'elle fait sauter le carcan de règles trop strictes et permet à l'imagination et à l'intuition de jouer un rôle important. On aurait d'ailleurs tort de croire qu'il s'agit là d'un phénomène exceptionnel, importé du dehors et ne correspondant pas à la tradition luso-brésilienne, dont l'architecture était logique et simple malgré une certaine ostentation décorative à l'époque de sa majeure splendeur (30).

Par contre lorsque M. Fernando de Azevedo souligne comme

traits essentiels de ses compatriotes l'individualisme anarchique qui, à notre avis, entraîne la recherche du prestige personnel et aussi, assez curieusement, le souci de la hiérarchie sociale, ses constatations ne méritent aucune restriction si on les applique au sujet qui nous intéresse. Nous avons déjà vu les conséquences de cet individualisme foncier au point de vue urbanistique : il est évident qu'en l'absence de lois mettant un frein efficace à la prolifération des intérêts privés ou du fait de la relative facilité de tourner ces lois quand elles existent, les grandes villes brésiliennes ont pris un aspect cahotique provenant de la juxtaposition la plus désordonnée d'édifices pensés en eux-mêmes et non en fonction d'un ensemble. Chacun, qu'il s'agisse de personnes physiques ou morales, veut en effet avoir sa maison ou son immeuble marqué par des éléments particuliers, qui lui soient propres et permettent de le distinguer; cette tendance naturellement contenue à l'époque coloniale par les conditions techniques, économiques et sociales qui régnaient alors, et aussi par la rigueur des règlements concernant les façades, s'est trouvée progressivement libérée à partir de l'indépendance brésilienne et n'a fait que se renforcer au cours du XIXe siècle et de la première moitié du XXe. L'architecture nouvelle n'a pu y échapper, malgré le caractère fonctionnel de ses principes de base, d'autant plus que son succès soudain, pour des raisons psychologiques que nous étudierons dans un

instant, en a fait un instrument de propagande de premier ordre : les firmes et associations commerciales, les banques surtout, qui ont été les premières à suivre l'impulsion primitive donnée par le gouvernement, ont vu dans la construction de magnifiques édifices le moyen d'affirmer leur puissance aux yeux d'un public conquis par cette manifestation de richesse inspirant la confiance. Il est évident toutefois que cette politique de prestige ne pouvait atteindre son but sans un certain décorum, principalement extérieur, susceptible d'impressionner une opinion peu évoluée et peu sensible aux valeurs esthétiques pures; matériaux chers, oppositions de couleurs vives attirant l'attention, aspect luxueux de l'ensemble ou des détails étaient donc souvent exigés par le programme imposé aux architectes. On peut faire la même constatation en ce qui concerne les bâtiments résidentiels, où le souci d'auto-affirmation des propriétaires est manifeste. Il s'agissait là d'une arme à double tranchant, qui aurait pu faire triompher le règne du mauvais goût (et il n'est pas douteux qu'en bien des cas c'est ce qui s'est produit) : l'emploi inadéquat et sans restriction de ces éléments aboutissait facilement à des contrastes choquants, au caractère superficiel d'oeuvres dont une composition malheureuse n'avait pas su subordonner détails et parties à l'ensemble; ou bien la mode s'emparait de certaines formes très réussies dans le cas d'un édifice ou d'un type d'édifice donné et exploitait

à des fins de propagande le succès obtenu (31) en répétant sans le moindre discernement ces mêmes formes, qui perdaient toute leur valeur en dehors du contexte pour lequel elles avaient été créées. N'oublions pas toutefois qu'à côté de ces dangers, cette situation offrait aussi un côté positif, que les meilleurs architectes ont su utiliser pleinement : la variété, l'absence de monotonie, la richesse élégante, toutes caractéristiques spécifiques de l'architecture nouvelle au Brésil dès l'origine de celle-ci, en dérivent directement. Individualisme, recherche du prestige personnel, souci de la hiérarchie sociale ne constituent d'ailleurs pas un domaine réservé à la clientèle; on les retrouve à des degrés divers chez la plupart des architectes, enclins à rechercher la solution brillante qui attirera l'attention sur leur oeuvre, donc à accorder aux problèmes formels une place prépondérante dans leurs préoccupations. Ils ne nient pas la nécessité absolue d'une collaboration, notamment avec les ingénieurs, mais ils se réservent le rôle décisif, "la maturation définitive du projet qui lui donne son aspect en engrenant tous les éléments dans l'organisme fonctionnel, technique et plastique" (32). Et cette pensée fondamentale n'est pas seulement le lot de ceux d'entre eux qui, comme Rino Levi, ont une conception essentiellement aristocratique de l'art (33); elle est partagée par l'ensemble de la corporation, profondément persuadée de l'importance capitale de son rôle dans la transformation du pays.

M. Fernando de Azevedo insiste enfin sur l'intelligence vive et superficielle de ses compatriotes, susceptible, selon nous, d'expliquer leur plasticité d'adaptation aux situations nouvelles, laquelle peut être également liée au fait qu'il s'agit d'un peuple de pionniers. Il n'est pas douteux que la révolution architecturale qui s'est produite au Brésil dans le court espace de quelques années met en évidence par sa brutalité, son ampleur et sa qualité l'extraordinaire capacité d'assimilation qu'ont su démontrer les architectes de ce pays et le public qui les a suivis, avec quelque retard tout d'abord, puis aveuglement. Il a en effet suffi à une petite équipe de jeunes architectes de travailler en contact journalier avec Le Corbusier pendant trois semaines en juillet 1936 pour que ses membres apparussent transformés comme par un coup de baguette magique et s'élançassent vers des voies neuves où ils furent rapidement suivis par la majorité de leurs collègues (34).

Ce qui est plus étonnant toutefois, c'est que l'opinion publique, d'abord hostile (comme c'est presque toujours le cas quand elle se trouve en face d'un phénomène qui va contre ses habitudes et la surprend), se soit convertie brusquement après l'achèvement du Ministère de l'Éducation et de la Santé en 1943. Il semble bien que la qualité intrinsèque du bâtiment n'aurait pas suffi à causer un tel revirement, si la consécration internationale n'était pas venue précisément cette

année-là (35) donner un coup de fouet décisif au sentiment national brésilien. Tout pays nouveau, qui n'a pas derrière lui un passé lointain et brillant susceptible de satisfaire sa soif historique et son orgueil naturel, a en effet tendance à mettre dans les perspectives que lui offre l'avenir tous ses espoirs; aussi la brusque découverte en son sein par l'une des nations les plus riches et les plus prospères du globe de valeurs présentes et futures reconnues comme susceptibles d'obtenir une répercussion mondiale ne pouvaient que flatter au plus haut point une opinion publique avide de gloire (36). L'architecture nouvelle avait désormais partie gagnée au Brésil : pratiquement limitée jusque-là à des édifices publics érigés grâce à la compréhension manifestée par quelques hommes politiques, elle vit s'ouvrir devant elle le champ immense de tous les secteurs d'activités dominés par l'initiative privée, qui saisit brusquement tout le profit qu'on en pouvait tirer sur le double plan pratique et publicitaire.

Il ne faudrait pas croire cependant que ce nationalisme brésilien, qui a profondément marqué l'architecture "moderne" et a contribué de façon décisive à son succès et à son expansion, soit un phénomène de génération spontanée. Il existait à l'état latent depuis les années qui suivirent la première guerre mondiale et il s'était déjà manifesté en plusieurs occasions dans le domaine qui nous intéresse

comme une réaction contre les pastiches des styles historiques européens en vogue au début du siècle. Seulement au lieu de regarder vers l'avenir, il s'était tourné vers le passé, et avait abouti à la tentative de création d'un style néo-colonial destiné à remettre en valeur les traditions historiques locales en les adaptant plus ou moins aux nécessités du temps présent. Nous nous trouvons là devant les deux tendances, toutes deux nationales, entre lesquelles oscille le Brésil du XXe siècle : le désir d'aller de l'avant, de rompre avec le passé et un attachement à la fois sentimental et raisonné envers celui-ci, tout particulièrement envers l'époque coloniale, berceau de la personnalité du pays et époque de grande splendeur monumentale dont les leçons sont encore considérées comme partiellement valables aujourd'hui. L'architecture nouvelle va refléter ces deux tendances et tenter à des degrés divers une fusion. Les conditions historiques dans lesquelles elle a vu le jour favorisaient une telle recherche : n'oublions pas en effet qu'elle s'est développée à l'ombre du ministère de l'Éducation, avec le plein appui du ministre qui créait au même moment le S.P.H.A.N. (37), service des monuments historiques brésiliens, animé depuis sa fondation en 1937 par un directeur actif, l'avocat Rodrigo Melo Franco de Andrade; or ce dernier était étroitement lié avec le groupe de jeunes architectes qui travaillaient au projet du ministère et surtout avec l'anima-

teur de ce groupe, Lucio Costa. Bien plus, celui-ci appartient dès l'origine aux cadres du S.P.H.A.N., y exerçant des fonctions équivalentes à celles d'inspecteur général des monuments historiques et, s'il ne renonça jamais à son métier d'architecte indépendant, qu'il désigne parfois en forme de boutade comme son violon d'Ingres, il n'est pas douteux que la plupart de son temps est consacré aux problèmes de conservation des monuments anciens. Le développement de l'architecture contemporaine a donc marché de pair avec celui d'un respect accru des vestiges du passé; bien loin d'être opposés, les deux phénomènes sont concomitants.

Le regain d'intérêt pour les souvenirs d'époque coloniale, qui s'est manifesté au XXe siècle, a en effet été profond et a peu à peu gagné en ampleur : d'abord limité à une minorité cultivée, il n'a cessé de s'étendre et le commerce des antiquaires, pratiquement inexistant il n'y a pas si longtemps, est aujourd'hui des plus prospères. Or les architectes ont largement participé à cette diffusion, en acquérant mobilier et objets d'art anciens et en meublant leurs intérieurs : ils ont à peu près systématiquement préféré cette solution à celle d'un ameublement moderne dans l'architecture domestique, fait explicable en partie, mais en partie seulement par l'absence au Brésil jusqu'à ces dernières années de meubles contemporains esthétiquement valables (38). Plutôt que de s'attaquer à la création d'un style décoratif

nouveau comme l'ont fait leurs collègues européens, Mies Van der Rohe ou Aalto, les architectes brésiliens ont été portés par leur goût (et aussi par la facilité qu'il y avait à se procurer des objets anciens) à tenter une synthèse entre l'architecture récente et l'ameublement colonial : certains ont poussé très loin cette tentative, n'hésitant pas à reprendre dans leurs constructions des éléments typiques de celle d'autrefois, d'autres au contraire se sont montré totalement opposés à la copie des formes anciennes, mais on rencontre chez tous la volonté délibérée de transposer dans le présent les valeurs permanentes du passé.

Ce retour conscient des architectes "modernes" vers l'époque coloniale, vers les sources "brésiliennes", s'encadre donc dans un contexte national très précis : il visait à donner à l'architecture de ce pays une empreinte qui lui soit personnelle, qui la distingue du "style international" d'entre les deux guerres, dont elle applique pourtant les principes fondamentaux. On retrouve là le reflet de la réaction qui s'est manifestée à partir de la décade 1920-1930 contre la domination économique et culturelle de l'Europe, totale depuis le XIXe siècle. L'installation de la famille royale au Brésil en 1808 et l'indépendance politique obtenue en 1822 avaient en effet eu pour conséquence l'ouverture du pays aux étrangers et le remplacement progressif de l'influence portugaise par celle des autres nations européennes : l'Angle-

terre et la France exercèrent une prépondérance très nette, la première dans le domaine économique, la seconde dans le domaine culturel, tandis que l'immigration italienne, allemande et slave, s'ajoutant à celle d'origine ibérique, transformait le visage du Brésil à la fin du siècle. L'aspect hétéroclite de son architecture, totalement dépourvue de personnalité à cette époque, reflète parfaitement cette situation, dont les classes les plus éclairées cherchèrent peu à peu à se libérer.

Cette influence européenne n'a cependant cessé de marquer de son sceau toutes les grandes réalisations architectoniques brésiliennes, malgré l'importance croissante des échanges commerciaux avec les Etats-Unis, dont la prépondérance économique ne fit que s'affirmer d'année en année à partir de la première guerre mondiale. Il y a là un fait capital, explicable par plusieurs raisons. La première est indiscutablement d'ordre culturel : le prestige de l'Europe, foyer de vieille civilisation admiré et envié, auprès duquel on venait se retremper chaque fois qu'il était possible de faire le voyage, était infiniment plus fort que celui des Etats-Unis, considéré comme un concurrent dont les succès excitaient plutôt la jalousie que le respect. De plus toutes les traditions culturelles du Brésil venaient de contrées d'Europe étrangères à la mentalité anglo-saxonne : Portugal à l'origine, France par la suite et à un moindre degré, du fait de l'immigration, Italie

et pays germaniques. L'influence française était telle au cours du premier quart du siècle que l'éducation des enfants des classes cultivées se faisait fréquemment en français, soit directement dans la famille, qui parlait souvent aussi bien cette langue que le portugais, soit dans les écoles françaises. Dans le domaine artistique, le rôle essentiel était joué par l'Ecole des Beaux-Arts de Rio (39), qui distribuait une formation académique calquée sur le modèle français. Les contacts avec la France, étaient donc plus faciles qu'avec tout autre pays pour des questions de langue et de parenté d'esprit. De plus Paris apparaissait comme la capitale culturelle mondiale, le point de convergence de tous les grands mouvements artistiques qui secouèrent le monde au cours de ce siècle. La France offrait donc aussi un choix tout trouvé à ceux qui désiraient secouer le joug de l'académisme et s'engager dans des voies nouvelles. On comprend donc facilement que l'oeuvre de Le Corbusier, ait trouvé un terrain particulièrement réceptif: diffusée sur une grande échelle dans une langue accessible (40), elle ne répondait pas seulement mieux que tout autre aux conditions matérielles locales; elle satisfaisait la sensibilité brésilienne par son mélange de rigueur cartésienne un peu simpliste et d'enthousiasme visionnaire au caractère prophétique.

Les Américains n'avaient en contrepartie pas grand chose à offrir avant la seconde guerre mondiale, si ce n'est la

personnalité de Frank Lloyd Wright : l'école de Chicago était un phénomène lointain et pratiquement ignoré, tandis que l'action des grands maîtres allemands émigrés aux Etats-Unis ne fut sensible que plus tard, à une époque où l'architecture brésilienne avait déjà trouvé sa voie et ne cherchait plus de leçons au dehors (41). Or l'architecture de Wright, essentiellement personnelle et difficilement imitable, puisait à la source d'une tradition typiquement nord-américaine sans rapport aucun avec l'esprit et le passé brésiliens. Elle s'adressait au surplus à une clientèle privée; or nous avons vu qu'au Brésil celle-ci ne s'intéressa que tardivement à l'architecture nouvelle; ce fut le pouvoir public qui joua le rôle décisif; et il le joue encore aujourd'hui par l'importance de ses commandes et l'ampleur de ses réalisations. C'est pourquoi nous devons nous arrêter maintenant au problème capital des conditions politiques qui ont permis à l'architecture brésilienne d'obtenir l'audience qu'elle possède aujourd'hui.

C) CONDITIONS POLITIQUES.

Que les bâtiments publics aient eu au XXe siècle une telle importance dans l'architecture brésilienne n'est pas le fait du hasard; le phénomène s'explique par l'organisation politique du pays, l'étendue des besoins qui en résultaient et le prestige dont a toujours joui ce type de construction auprès des dirigeants; ceux-ci y voyaient l'un des

plus sûrs moyens de propagande personnelle dont ils disposaient.

N'oublions pas en effet que le Brésil est depuis la proclamation de la république en 1889, un état fédéral; les anciennes provinces furent alors transformées en états possédant chacun une capitale, où siègent un pouvoir exécutif, un pouvoir législatif et un pouvoir judiciaire autonomes n'excluant pas le maintien d'organisme fédéraux et municipaux juxtaposés. Or pour loger tous ces services, il fallait des bâtiments; bien sûr, dans la plupart des cas, les administrations et assemblées législatives se logèrent tant bien que mal dans des édifices existants et nullement adaptés à leur nouvelle fonction; ce n'était cependant là qu'une solution provisoire, bien que parfois elle dure encore aujourd'hui; il y avait donc dès la dernière décade du siècle précédent un vaste marché potentiel dans ce secteur et ce marché a joué un rôle important dans la construction, d'autant plus que le développement du pays a été accompagné d'une augmentation corrélative des services publics employant un personnel sans cesse plus nombreux. Il suffit d'ailleurs de comparer le rythme de croissance des capitales d'états, même situées dans des régions peu prospères, avec celle des autres villes, pour comprendre l'importance essentielle de ces services dans la vie économique de la nation. C'est ce qui explique le succès stupéfiant d'entreprises qui au départ pou-

vaient paraître utopiques, comme la création ex nihilo d'agglomérations administratives régionales comme Belo Horizonte (Minas Gerais) et Goiânia (Goiás), expérience d'ailleurs répétée à l'échelle nationale avec la nouvelle capitale fédérale, Brasília.

Bien entendu le marché étendu qu'offraient déjà les capitales locales, ou tout au moins celles des états riches pouvant se permettre des dépenses somptuaires, se retrouvait agrandi encore dans le cas de Rio de Janeiro, siège du gouvernement fédéral jusqu'en 1960. Certes le Président de la République se logea dans un ancien hôtel particulier, le palais du Catete, et il y resta; par contre les pouvoirs législatif et judiciaire virent s'édifier pour les abriter plus d'un palais, et à l'époque de la dictature de Getulio Vargas, on assista à une floraison sans précédent de ministères.

Tout aussi pressants étaient les besoins en matière d'édifices culturels, pratiquement inexistants au début du siècle. Sous la première République, dont la révolution de 1930 marque la fin, l'accent fut mis sur les réalisations de prestige capables de satisfaire les goûts et désirs de distraction de l'aristocratie et de la grande bourgeoisie qui détenaient le pouvoir : les théâtres municipaux de Manaus, São Paulo et Rio de Janeiro, la Bibliothèque Nationale, le nouvel édifice de l'École des Beaux-Arts et le Musée des

Beaux-Arts de Rio de Janeiro sont des manifestations typiques des préoccupations majeures de cette époque. L'arrivée au pouvoir de Getulio Vargas, président de 1930 à 1945, ne modifia pas sensiblement l'état d'esprit des classes dominantes, mais amena une profonde transformation de structure avec la création, un mois après la révolution, du Ministère de l'Education, regroupant à l'échelon fédéral des activités essentielles au développement du pays, auparavant abandonnées à la responsabilité des divers états. Les écoles prirent une importance nouvelle, tandis qu'on commençait à créer des universités, amorçant une évolution qui ne fit que s'accélérer après la chute du dictateur en 1945. L'architecture "moderne", qui commençait à prendre son essor, trouva donc là, à partir de cette date, un champ d'action qui lui fut largement ouvert.

Il ne faudrait pas cependant attribuer aux régimes politiques qui se sont succédés au Brésil une influence profonde, exercée sur l'architecture en tant que tels. C'est une erreur de dire, comme l'a fait le critique d'art Mario Pedrosa, qu' "une partie du côté fastueux de la nouvelle architecture vient sans doute de son commerce avec la dictature" ou que le premier grand ensemble d'Oscar Niemeyer, Pampulha, "ne pouvait qu'être un fruit de la dictature tandis que Pedregulho est l'oeuvre d'une époque déjà démocratique" (42). Quel qu'ait été le régime au Brésil, il a toujours accordé au pouvoir exécutif, central ou local, les plus larges possibilités

d'action; en matière de construction et d'urbanisme, les présidents, gouverneurs et maires ont pratiquement eu les mains libres pour agir à quelque époque que ce soit. Les hommes politiques ne se font d'ailleurs pas faute d'en tirer la plus grande gloire à des fins électorales et aujourd'hui encore toute réalisation exécutée sous une administration est considérée comme une oeuvre personnelle de celui qui l'a fait entreprendre, à tel point que, si par malheur elle n'est pas terminée avant la fin du mandat de ce dernier, elle a toutes les chances d'être purement et simplement abandonnée par son successeur.

C'est ce caractère de personnalité extrême du pouvoir, notamment en matière de construction d'édifices publics, qui a influé considérablement sur l'architecture. Ce que recherchaient avant tout les politiciens (et au Brésil la politique intervient partout), c'était un moyen de voir augmenter leur prestige immédiat auprès des masses; pour cela il était souvent plus rentable, dans un pays encore peu évolué, d'impressionner par une réalisation luxueuse, quelque peu gratuite, mais frappant l'imagination, que de s'attaquer à des programmes d'une utilité plus directe, qui n'auraient pas trouvé de répercussion dans l'opinion. On trouve donc dans le secteur public les soucis de richesse et de propagande, l'absence de toute préoccupation sociale, qui ont également orienté toute la production due à l'initiative privée.

Ces traits dominants de la politique au Brésil, assez déplaisants parfois, ont cependant eu leur côté positif dans le domaine qui nous intéresse; ce sont eux qui ont permis à quelques personnalités de jouer un rôle décisif dans la rénovation complète de l'architecture dans ce pays entre 1935 et 1945, eux aussi que l'on retrouve dans toutes les grandes réalisations postérieures. Toute l'histoire de la récente architecture brésilienne est en effet liée à la compréhension manifestée par quelques dirigeants; ceux-ci surent profiter des prérogatives considérables, parfois presque illimitées, qui leur étaient concédées, pour imposer leur point de vue et offrir aux architectes de leur pays les plus belles occasions accordées depuis longtemps par un gouvernement.

Parmi ces hommes politiques, deux noms se détachent avec éclat, ceux de Gustavo Capanema et Juscelino Kubitschek. Leur action a été très différente, tant par la manière que par l'ampleur. Le premier, résolu mais patient, diplomate et réfléchi, sachant contourner les difficultés et ne pas se laisser dévier du but final, a attaché son nom à un seul édifice, mais un édifice-clef, le Ministère de l'Éducation et de la Santé à Rio de Janeiro. Le second, profondément ambitieux, prêt à se lancer à l'aventure pour se couvrir de gloire, faisant preuve d'une activité débordante, renversant tous les obstacles qu'il trouvait sur sa route, a fait construire à lui seul, au cours de ses divers passages au pouvoir, plus

de bâtiments qu'aucun autre homme d'état ne l'avait fait depuis deux ou trois siècles.

On ne saurait trop insister sur l'importance capitale de la décision historique prise en 1936 par Gustavo Capanema, qui fut ministre de l'Education de 1934 à 1943 : convaincu que la copie des styles du passé n'avait aucun sens et que le XXe siècle devait trouver un mode d'expression qui lui soit propre, il refusa le projet primé en concours pour le futur édifice du Ministère et demanda à Lucio Costa un nouveau projet. Nous reviendrons en temps et lieu sur les péripéties qui aboutirent à la constitution d'une équipe de jeunes architectes sous la direction de ce dernier puis à la construction du bâtiment, dont nous avons déjà signalé le rôle capital. Dès son achèvement, cette réalisation a été considérée par l'opinion internationale autorisée comme l'une des majeures contributions à l'art de notre temps. C'était bien là le but poursuivi par le ministre, dont le rêve avait été d'édifier le premier ouvrage monumental d'architecture "moderne" dans le monde. Nous retrouvons donc ici, dès l'origine, un des traits fondamentaux de la nouvelle architecture brésilienne : sa recherche de la monumentalité, concept étroitement lié, non seulement à la fonction de ces bâtiments publics, mais aussi au contexte politique qui a présidé à son développement.

Gustavo Capanema était pourtant à cette époque, dans les milieux politiques, un homme isolé, dont les idées sur l'architecture n'étaient partagées par aucun de ses collègues. Les autres ministères bâtis à la même époque, qu'il s'agisse de celui des Finances, de celui de la Justice ou de celui de la Guerre, sont des constructions colossales sans le moindre caractère, dont la laideur contraste violemment avec la noble élégance du Ministère de l'Education. On a vraiment peine à croire aujourd'hui que tous ces édifices sont exactement contemporains, et le fait ne s'explique que par la politique fort peu doctrinaire du dictateur Getulio Vargas, enclin à laisser à ses ministres une large autonomie et tout disposé à les voir s'opposer les uns aux autres. Il fallut cependant toute la persévérance et l'habileté de Gustavo Capanema pour amener à bien l'oeuvre entreprise, mais sans cesse remise en cause par ses adversaires (43).

Tout autre, mais non moins décisive, fut l'action de Juscelino Kubitschek, à l'ombre duquel se déroula l'éclatante carrière d'Oscar Niemeyer (44). La consécration définitive de l'architecte est en effet due à l'ensemble de Pampulha; or celui-ci vit le jour par la volonté unique de Juscelino Kubitschek, alors maire de Belo Horizonte (45). Par la suite la collaboration entre les deux hommes ne cessa plus, et chaque fois que Kubitschek se vit confier les responsabilités d'un pouvoir exécutif (46), il fit appel à Nie-

meyer pour les grands travaux d'architecture qu'il ne cessait de rêver. Ceux-ci culminèrent avec la construction de Brasilia, la plus belle opportunité qui ait été donnée à un architecte de notre temps. L'enthousiasme de Kubitschek, pour la nouvelle architecture et son souci de réalisations grandioses dans ce secteur ont donc contribué de façon décisive à la réputation d'Oscar Niemeyer et aussi à une certaine décentralisation (47) : Belo Horizonte et Brasilia peuvent aujourd'hui être placées sur le même plan que Rio de Janeiro et São Paulo, qui ont perdu l'exclusivité qu'elles avaient pratiquement dans le domaine architectonique depuis la fin du XIXe siècle.

Comme on le voit par les deux exemples que nous venons de donner et que nous pourrions multiplier par d'autres de moindres conséquences, les facteurs personnels ont été bien souvent décisifs dans le choix de l'architecte d'un bâtiment ou d'un ensemble de bâtiments publics. La loi prévoit pourtant dans ce cas l'obligation de concours ouverts à tous les membres de la profession, mais elle n'est pas toujours respectée, et il faut bien dire que tout compte fait le bilan d'un tel état de choses n'a pas été négatif. Il y a eu un certain nombre d'oeuvres de premier plan dont le projet a été choisi en concours : c'est le cas par exemple de l'immeuble de l'A.B.I. (Association brésilienne de la Presse) ou de l'aéroport Santos-Dumont, réalisations des frères Marcelo

et Milton Roberto à peu près contemporaines du Ministère de l'Education; et tout récemment, le concours qui a eu de loin le plus de répercussion sur le plan national et international, celui qui était destiné au choix du plan directeur de Brasilia, a vu la victoire indiscutable du projet de Lucio Costa. En contrepartie, il paraît évident que la plupart des chefs-d'oeuvre de la nouvelle architecture brésilienne sont des édifices publics dont l'architecte a été choisi directement, au mépris des dispositions légales, alors que les jurys des concours effectués ont souvent primé des solutions médiocres. Une telle situation n'était pas exempte de dangers, car elle ouvrait la voie à l'arbitraire et tous les hommes politiques n'ont pas eu l'esprit aussi éclairé en matière d'architecture que Gustavo Capanema ou Juscelino Kubitschek. Elle n'en a pas moins été bénéfique, dans la mesure où elle a permis aux audacieux d'aller de l'avant et d'imposer leur point de vue sans se soucier de l'opinion des timorés. Elle a enfin donné aux architectes favorisés une liberté de conception et de composition qu'ils n'auraient jamais connue, s'ils avaient dû se soumettre à l'épreuve d'un concours (48).

Or cette liberté de conception est pour l'architecte de talent un facteur essentiel, qui lui permet de donner toute sa mesure. Elle n'est, bien sûr, jamais totale, car l'architecture est un art utilitaire qui répond à des fonc-

tions précises et ne peut être purement gratuit. L'architecte part d'un programme, qui lui est donné, qu'il doit mettre en oeuvre en pensant à la fonction et à la raison d'être du bâtiment demandé. Il est bien évident que si ce programme comporte des limitations extrêmement précises, qu'elles soient d'ordre architectural ou financier, les problèmes posés seront plus difficiles à résoudre; la solution qui en sortira pourra être excellente parfois, mais généralement elle ne sera trouvée qu'aux dépens de certains éléments, les questions d'ordre formel étant souvent les plus sacrifiées dans ces circonstances. Comme la réussite obtenue par l'architecture brésilienne est due pour une bonne part aux brillants résultats atteints dans cet ordre d'idées, une grande liberté de conception est donc primordiale pour elle. C'est pourquoi il nous apparaît que le succès éclatant des architectes brésiliens dans le secteur des bâtiments publics ne résulte pas d'une coïncidence fortuite : l'abondance des commandes y a certes contribué; elle ne suffit pas toutefois à expliquer un tel phénomène; il s'y ajoute le fait essentiel que, bénéficiant dans ce domaine de l'appui d'autorités particulièrement compréhensives, les architectes s'y sont sentis plus à l'aise qu'ailleurs pour projeter librement. Ils n'ont, par contre, pas retrouvé cette situation dans la quasi totalité des réalisations de caractère privé, où les impératifs budgétaires, le peu d'espace disponible et les impositions

des commanditaires ne leur ont généralement pas accordé la possibilité de donner toute leur mesure.

°°°

Prédominance de l'architecture urbaine, absence quasi totale de préoccupations sociales, importance capitale des édifices publics, priorité accordée aux réalisations de prestige, souci de personnalité, d'apparat formel, volonté très nette d'exécuter une architecture présente ouvrant sur l'avenir sans toutefois mépriser les valeurs du passé, tiraillements et tentatives de médiation entre l'appel révolutionnaire et l'attachement à la tradition d'une part, entre la séduction pour tout ce qui vient de l'étranger et l'orgueil national de l'autre, tels sont les caractères dominants de l'architecture brésilienne au XXe siècle, caractères qui, tous, trouvent leur source dans les conditions historiques régnant dans le pays à cette époque.

°°°

L'examen auquel nous venons de nous livrer au cours de cette introduction n'avait pas d'autre but que de montrer combien l'architecture contemporaine au Brésil a été, et est encore, étroitement liée au milieu géographique où elle s'est développée et aux conditions historiques qui l'ont accompa-

gnée. La plupart de ses caractères généraux trouvent leur explication naturelle dans ce contexte, qu'elle reflète fidèlement, et ses modifications successives coïncident de très près avec l'évolution d'ensemble du pays. C'est d'ailleurs de cette franchise délibérément acceptée que le mouvement "moderne" brésilien a su tirer sa force d'expansion, c'est ainsi qu'il a pu s'imposer sur place et obtenir une répercussion internationale qui n'est pas près de s'éteindre, même si sa validité est parfois discutée.

NOTES DU CHAPITRE II

- (1) ASSOCIAÇÃO DOS GEÓGRAFOS BRASILEIROS. SECÃO REGIONAL DE SÃO PAULO. A cidade de São Paulo. Estudos de geografia urbana, São Paulo, 1958, 4 vol. Cf. notamment les chapitres São Paulo no século XX par Pasquale PETRONE (vol. II, ch. III, p. 100-165) et A população paulistana par J.R. DE ARAUJO FILHO (Vol. II, ch. IV, p. 167-247).
- (2) C'est ainsi que les résultats du recensement national de 1960 ont fait apparaître pour la décade 1950-1960 une croissance de 188 % pour Goiania (133.462 habitants), de 112 % pour Curitiba (351.259 habitants) et de 98 % pour Belo Horizonte (663.215 habitants).
- (3) Cependant si l'on construit beaucoup, il s'agit souvent d'une architecture éphémère appelée à être détruite ou transformée au bout de quelques décades, voire quelques années.
- (4) C'est en 1936 que la production industrielle (8 milliards de cruzeiros) dépasse la production agricole (6.200.000). Cf. Fernando de AZEVEDO, A cultura brasileira, 4e éd. 1964, p. 114 (1ère partie, ch. II).
- (5) "Aucune rigueur, aucune méthode, aucune mesure précise, mais toujours cet abandon significatif qu'exprime le mot insouciance", a pu dire à ce sujet l'historien et sociologue Sergio BUARQUE DE HOLANDA (Raízes do Brasil, 2e éd. Rio, 1948, p. 157). - Au sujet des réserves émises sur le sujet par M. Nestor GOULART DOS REIS, cf. infra, p.963 , note 3 (3e partie, ch. 1).
- (6) Aroldo de AZEVEDO, Vilas e cidades do Brasil colonial, Ensaio de geografia urbana retrospectiva (Universidade de São Paulo, Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras, Boletim nº 208, Geografia nº 11, 1956) notamment le chapitre VII, p. 83-88. En fait il y a eu une certaine réglementation, mais celle-ci, qu'elle ait été édictée par lettres royales ou décisions municipales, se limitait aux dimensions et à l'ordonnancement des façades (pour conserver aux agglomérations un caractère portugais); elle

ne touchait pas au tracé des rues et à l'organisation générale de la ville. Ce même esprit se retrouvait encore dans les règlements municipaux de grandes métropoles comme Rio de Janeiro et São Paulo jusqu'en 1930.

- (7) L'esclavage ne fut définitivement aboli qu'en 1888.
- (8) Cf. sur ce sujet la série de neuf articles publiés en 1964 dans le supplément littéraire du journal O Estado de S. Paulo (n° 386, 27 juin : n° 387, 4 juillet; n° 388, 11 juillet; n° 395, 29 août; n° 398, 19 septembre : n° 399, 26 septembre; n° 406, 14 novembre; n° 408, 28 novembre; n° 409, 5 décembre) par M. Nestor GOULART REIS FILHO, où l'auteur envisage de ce double point de vue l'évolution de l'architecture urbaine depuis l'époque coloniale et pousse son étude jusqu'en 1960.
- (9) Cf. Florestan FERNANDES. Mudanças sociais no Brasil, São Paulo, 1960, notamment p. 55 - 62 (A industrialização na sociedade brasileira).
- (10) Certains architectes, décidés à utiliser au mieux le terrain proposé, n'ont d'ailleurs pas hésité à transgresser ces préceptes, sans qu'il y ait eu de réaction de la part des autorités compétentes, mais il s'agit malgré tout d'exceptions. De toutes façons, et quelque soit la solution adoptée, la séparation entre les couloirs desservant le quartier des domestiques et celui des maîtres est toujours absolue.
- (11) Exception faite naturellement de celle qui vit dans les bidonvilles et qui peut atteindre jusqu'à 30 % de la population globale dans certaines agglomérations (Récife par exemple).
- (12) Notamment les groupes de Pedregulho et Gavea par Affonso Reidy, que nous étudierons attentivement plus loin.
- (13) Ce point de vue est d'ailleurs partagé par les politiciens des Etats-Unis, qui, exigèrent que l'argent accordé au titre du programme "Alliance pour le Progrès" ne puisse être employé dans le domaine de l'habitation collective, considérée comme entachée de socialisme. Les quelques tentatives d'extinction de bidonvilles effectuées dans les grandes villes, ont donc consisté dans la création de véritables villages de petites maisonnettes,

généralement situées dans des zones fort éloignées des lieux de travail de ceux qui y vivent; dans un pays où les transports urbains et suburbains sont catholiques, cela ne pouvait que faire surgir de nouveaux problèmes compliquant souvent sérieusement la vie des habitants en principe favorisés.

- (14) Ces chambres se trouvent en dehors de l'appartement, sur le même palier que la cuisine ou l'entrée de service, dont elles sont séparées par une petite terrasse couverte. Cette disposition s'inspire de celle adoptée pour les villas, mais elle est ici tout à fait rationnelle.
- (15) Il arrive même, comme à São Paulo, que les immeubles d'habitation envahissent également la zone centrale, augmentant encore la confusion générale.
- (16) Entrevue accordée à l'hebdomadaire à grand tirage Manchete (n° 60, 13 juin 1953) lors de son séjour au Brésil à l'occasion de la seconde biennale de São Paulo; reproduite dans Habitat, n° 12, juil. - sept. 1953, p. 34 - 35. - Voir aussi l'article Report on Brazil, dans Architectural Review, vol. 116, oct. 1954, p. 234 - 250.
- (17) Max Bill, qui reproche aux Brésiliens de se soucier par trop de l'apparence, s'est d'ailleurs laissé prendre à ce même défaut; une des seules choses qu'il ait admirées est l'unité d'habitation de Pedregulho, élaborée par Reidy, à cause de son caractère de réalisation sociale, mais celui-ci a été fortement compromis par la manière dont a été poursuivi le projet : le bâtiment principal est resté abandonné pendant près de dix ans aussitôt après l'achèvement de la structure (il l'était déjà lors du passage de l'architecte et dessinateur suisse). Le refus d'admettre l'excellente solution trouvée par Lucio Costa au parc Guinle uniquement parce que ces immeubles étaient destinés à des gens riches avait par ailleurs un côté puéril, qui a empêché de prendre au sérieux la leçon qu'il désirait donner.
- (18) Cf. P. FRANCASTEL, Art et technique aux XIXe et XXe siècles, 2e éd. Genève, 1964, p. 182-187 (3e partie, ch. 1, § C).

- (19) Cf. notamment les articles publiés dans la revue Módulo par Lucio Costa (O arquiteto e a sociedade contemporânea, n° 2, août 1955, p. 17-24) et Oscar Niemeyer (Problemas atuais da arquitetura brasileira, n° 3, déc. 1955, traduction française, p. 19-22).
- (20) Les deux hommes se trouvaient ensemble au Brésil, invités par les organisateurs de la seconde biennale de São Paulo.
- (21) Report on Brazil, dans Architectural Review, vol. 116, oct. 1954, p. 234-250.
- (22) Cf. Arquitetura e urbanismo, n° 4, juillet-août 1937, p. 181-182.
- (23) Le premier projet de la faculté d'architecture date de 1936, lorsque le cours d'architecture fut retiré de l'Ecole des Beaux-Arts de Rio de Janeiro. La création de ces facultés dans les capitales des principaux états du Brésil s'est réalisée à partir de l'année 1943.
- (24) C'est ainsi que bien des audaces de Niemeyer n'ont été permises que par les exceptionnelles qualités de calculateur de Joaquim Cardozo, l'un des plus remarquables ingénieurs de structure qui existent au monde.
- (25) Le cas contraire existe aussi et un Niemeyer par exemple ne se soucie guère de la surveillance des travaux ni des petits problèmes de détail.
- (26) F. de AVEZEDO, A cultura brasileira, 4e éd., São Paulo, 1964, p. 203-237 (1ère partie, ch. V).
- (27) La première édition de l'ouvrage date de 1943.
- (28) Outre les unités résidentielles de Reidy à Rio de Janeiro (Pedregulho, Gavea), citons au hasard quelques projets de Niemeyer : le théâtre municipal, l'hôtel de Pampulha, l'ensemble résidentiel "Gouverneur Kubitschek" à Belo Horizonte, l'ensemble Copan à São Paulo, les hôtels Quitandinha à Petropolis et Gavea à Rio de Janeiro (ces deux derniers projets n'ayant même pas reçu un commencement d'exécution).
- (29) Il arrive même, comme dans le cas de l'hôpital Sul America construit par Niemeyer à Rio de Janeiro, que l'ouvrage soit terminé, mais qu'il ne soit pas utilisé parce que la compagnie d'assurances qui l'avait commandé estimait que son fonctionnement lui coûterait trop cher.

- (30) Il est d'ailleurs remarquable que cette logique se retrouve dans la distribution fonctionnelle de ce faste décoratif : au XVIIIe et au XVIIIe siècles celui-ci était cantonné à l'intérieur des églises, car c'était là qu'il pouvait jouer son rôle auprès des fidèles; au XIXe siècle, il est surtout extérieur, car les bâtiments les plus représentatifs de la civilisation actuelle sont destinés à l'habitation ou au travail, n'étant pas accessibles intérieurement à la totalité de la population.
- (31) L'exemple le plus significatif est celui de la colonnade du palais de l'Aurore à Brasilia, devenu un motif publicitaire utilisé comme marque de fabrique des objets les plus variés; on le retrouve un peu partout sur les affiches, dans la presse et même dans l'architecture de maisons privées ou de postes à essence.
- (32) Rino LEVI, L'architecture est un art et une science, dans L'architecture d'aujourd'hui, n° 27, déc. 1949, p. 50-51.
- (33) Ibid. : "L'architecture n'est pas un art social, car l'art est en conflit permanent avec la société et ne peut être compris que par une minorité sensible à toute novation. L'art est un phénomène essentiellement individuel, une création exprimant directement la personnalité de l'artiste."
- (34) Il est évident que seule une intelligence vive, mais non superficielle a permis cette extraordinaire assimilation de la pensée et de la manière de projeter de Le Corbusier, dont les principes de base ont été adoptés par ses disciples brésiliens, puis adaptés sans aucun complexe à la situation locale et à la personnalité de chacun d'eux. Le caractère de superficialité n'apparaît que dans l'étonnant revirement de l'opinion publique, qui s'est produit entre 1936 et 1943 à propos de la nouvelle architecture.
- (35) A travers l'exposition d'architecture brésilienne réalisée au Musée d'art moderne de New-York et le livre publié à cette occasion par Philip L. GOODWIN: Brazil builds : Architecture old and new, 1652-1942, New-York, 1943, où l'accent était mis sur le renouveau récent de l'architecture dans ce pays.

- (36) Même si cette découverte était due pour une bonne part à des raisons stratégiques; les États-Unis étaient désireux de voir le Brésil entrer dans le conflit mondial et mettre à sa disposition les bases dont ils avaient besoin. La mission au Brésil (1942) de Philip Goodwin et du photographe Kidder-Smith en vue de préparer l'exposition de New-York faisait partie de tout un programme psychologique d'approximation soigneusement mis au point.
- (37) Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, devenu plus tard le Departamento do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional ou D.P.H.A.N. Avant 1937, aucune protection n'était accordée aux monuments anciens, ce qui explique le massacre effrayant de nombre d'entre eux, qui disparurent sans laisser de trace. Même après sa création, le S.P.H.A.N. ne put pas toujours empêcher la destruction d'édifices très intéressants, comme ce fut le cas lors de l'ouverture de l'avenue Président Vargas à Rio de Janeiro en 1942, mais il n'est pas douteux qu'il a joué un rôle capital, non seulement dans la protection des monuments, mais aussi dans la prise de conscience par l'opinion publique de la valeur fondamentale de ce patrimoine.
- (38) Le dessin industriel est resté longtemps ignoré et ne s'est développé que récemment. Un certain nombre d'architectes, en tête desquels il faut citer Sergio Rodrigues, dont les créations dans le domaine du mobilier sont remarquables, se sont sérieusement attaqués au problème depuis une quinzaine d'années.
- (39) Cet institut, qui fut longtemps le seul à former les architectes, était tout entier de tradition française : il fut fondé en 1826 par les artistes de la mission française, appelée à cette fin au Brésil en 1816 par Jean VI et s'appela jusqu'à la proclamation de la République Académie Impériale des Beaux-Arts; il devint en 1889 École Nationale des Beaux-Arts et fut réorganisé sur le modèle de celle de Paris; il ne cessa de distribuer des bourses de voyage, correspondant aux prix de Rome français, qui permettaient aux vainqueurs des concours un séjour de plusieurs années à Paris.
- (40) Ce qui n'était pas le cas de celle des grands maîtres allemands par exemple.
- (41) A cette époque d'ailleurs, les sentiments nationalistes brésiliens s'étaient déjà tournés contre la mainmise du capital américain sur l'économie de leur pays, et la

plupart des architectes, très liés aux milieux opposés à cette mainmise, auraient été plutôt enclins en cas de nécessité à chercher en Europe un contrepois culturel à la prépondérance économique des Etats-Unis.

- (42) M. PEDROSA, L'architecture moderne au Brésil, dans L'architecture d'aujourd'hui, N° 50-51, déc. 1953, p. XXI-XXIII. Une réalisation comme l'unité résidentielle de Pedregulho, destinée aux fonctionnaires de l'administration municipale, eût fort bien pu voir le jour à l'époque de la dictature, car son animateur, le général Mendes de Morais, alors maire de Rio, était lui-même sorti des cadres formés par le régime antérieur. Et certains des "aspects de gratuité expérimentale des constructions de Pampulha provenant du programme de caprice et de luxe du petit dictateur local (Juscelino Kubitschek)" ne se retrouvent-ils pas à Brasília, oeuvre du même homme, devenu président d'une république démocratique ?
- (43) Ceux-ci faisaient flèche de tout bois : la réaction anti-communiste succédant aux tentatives de révolution qui s'étaient produites en 1935 atteignit son maximum après le coup d'état qui institua l'estado novo en 1937; toute tentative de renouvellement, dans quelque domaine que ce soit, était donc a priori suspecte; de plus le groupe de Lucio Costa était considéré comme politiquement opposé au nouveau régime dictatorial; à cela s'ajoutaient les intrigues de l'auteur du projet primé au concours de 1936, Arquimedes Memória, qui tentait de récupérer l'exécution de l'ouvrage, grâce à la considération dont il jouissait comme architecte de la vieille école et surtout grâce à ses relations politiques, car il appartenait au mouvement intégraliste organisé sur le modèle fasciste. Le journal des forces armées alla jusqu'à soutenir que le plan de l'édifice rappelait la forme d'un marteau, manifestation évidente de propagande communiste !
- (44) La rencontre entre les deux hommes, tous deux jeunes, audacieux et entreprenants fut d'ailleurs accidentelle. Niemeyer avait révélé sa personnalité et son talent en jouant un rôle décisif dans l'élaboration du projet du Ministère de l'Education; sur proposition du S.P.H.A.N., acceptée par le gouverneur de l'état de Minas Gerais, Benedito Valladares, il fut chargé en 1940 de construire un hôtel dans la ville historique d'Ouro Preto, où on songeait à favoriser le tourisme. Au cours d'un de ses séjours à Belo Horizonte, capitale de l'état, le gouverneur, qui désirait ouvrir un casino dans la montagne

dominant la ville, lui parla de ses projets et lui demanda son avis : Niemeyer agissant comme l'avait fait Le Corbusier en 1936 à propos du Ministère, déclara aussitôt que l'endroit ne convenait pas et proposa un nouvel emplacement sur les bords du lac artificiel créé à Pampulha dans les environs de la capitale, esquissant un projet de bâtiment, qui pourrait être le premier d'un futur ensemble de repos et divertissement pour les habitants de Belo Horizonte. Le maire de la ville, Juscelino Kubitschek, s'enthousiasma pour ce projet et décida aussitôt de le réaliser.

- (45) Une preuve éclatante en est fournie par le fait que l'ensemble prévu ne fut pas complété pour la seule raison que Kubitschek dut laisser ses fonctions avant d'avoir mené à terme toute l'entreprise; son successeur abandonna purement et simplement les travaux au point où ils en étaient; il en fut de même pour le Théâtre municipal, également projeté par Niemeyer, dont les piliers de béton en construction, avec leurs fers apparents, restèrent tels quels au milieu du plus beau parc de la ville.
- (46) Gouverneur de l'état de Minas Gerais (1950-1954); président de la République (1956-1961).
- (47) C'est à Kubitschek que l'état de Minas Gerais doit d'avoir retrouvé sa splendeur passée dans le domaine de l'architecture : outre les grandes réalisations qui lui sont dues, tant à Belo Horizonte qu'à Diamantina, sa ville natale, il faut mettre à son actif l'élan décisif donné à l'architecture "moderne" locale; ses successeurs et l'initiative privée n'ont en effet pas hésité à le suivre dans la voie qu'il avait tracée.
- (48) Dans un concours la solution vraiment nouvelle ou originale n'a que peu de chances d'être retenue et les solutions classiques sont fréquemment préférées; le concours, moyen le plus honnête et le plus juste puisqu'il accorde à tous une chance, peut donc aussi avoir une action stérilisante et développer une mentalité particulière chez les concurrents; c'est ainsi qu'une équipe formée des jeunes architectes paulistes, Adolpho Rubio Morales, Rubens Carneiro Viana et Ricardo Sievers s'est récemment spécialisée dans le gain des principaux concours ouverts dans le cadre de leur état en utilisant volontairement ce qu'ils appellent le style "orthogonal simpliste", généralement apprécié par les jurys.

P R E M I È R E P A R T I E

D'UN ÉCLECTISME SANS ORIGINALITÉ A L'AFFIRMATION INTERNATIONALE
DE LA NOUVELLE ARCHITECTURE BRÉSILIENNE
(1900 - 1945)

CHAPITRE I

LES STYLES HISTORIQUES

Le panorama présenté par l'architecture brésilienne aux alentours de 1900 n'avait rien d'encourageant. Aucune originalité ne pouvait être décelée dans les nombreux bâtiments récemment construits; ceux-ci se contentaient d'être des imitations, généralement médiocres, d'oeuvres plus ou moins prestigieuses appartenant à un passé récent ou lointain, quand ce n'étaient pas de simples copies des modes alors en vogue en Europe. Or cette évolution ne fit que se renforcer pendant les premières décades du XXe siècle. Les riches carriokes et paulistes, qui se rendaient fréquemment dans l'ancien monde, admiraient dans leur cadre naturel les chalets suisses, les vieilles maisons normandes à colombages, les demeures rustiques de l'ancienne France, les palais florentins ou vénitiens, mais ils ne comprenaient pas que leur charme provenait de leur authenticité, de leur adaption parfaite à

des conditions données et, souvent, de leur participation à un ensemble dont on ne pouvait les séparer. Un extraordinaire échantillonnage de reproductions plus ou moins fidèles et surtout de mélanges de styles historiques s'épanouit alors à Rio de Janeiro, à São Paulo et à un moindre degré dans les autres grandes villes brésiliennes. Rien que ce fait eût suffi à enlever tout caractère à ces constructions arbitrairement juxtaposées, même si elles avaient eu une certaine valeur esthétique, ce qui était rarement le cas. L'éclectisme total, qui domina alors l'architecture privée et à un moindre degré les bâtiments publics, était donc par sa nature même un facteur profondément négatif. Le mauvais goût, voire l'absence complète de goût, qui régna fréquemment en maître à ce moment, vint à l'occasion s'y ajouter et il serait facile de dresser une galerie des horreurs et des fantaisies architecturales édifiées au cours de cette période (1). Cela aurait toutefois fort peu d'intérêt et seuls les grands courants représentatifs de cet éclectisme de caractère historique méritent d'être étudiés : ils sont en effet le reflet d'une époque caractérisée par un manque d'originalité et un complexe d'infériorité poussés à l'extrême sur le plan local, mais contenant en germe les éléments d'une réaction salutaire qui ne tarda pas à se manifester.

A) LES STYLES CLASSICISANTS

On a l'habitude au Brésil d'englober sous l'étiquette "néo-classique" tous les bâtiments dans lesquels on peut noter l'emploi d'un vocabulaire architectonique dont l'origine lointaine remonte à l'antiquité gréco-romaine. Ce soi-disant néo-classicisme n'est donc en réalité qu'une forme d'éclectisme, où l'on retrouve juxtaposés tous les styles utilisant colonnes, corniches et frontons, de la Renaissance italienne au Second Empire français en passant par le classicisme, le baroque et le véritable néo-classicisme de la fin du XVIIIe et de la première moitié du XIXe siècle. Il n'y a par conséquent dans cette catégorie d'ouvrages aucune unité profonde, mais seulement un air de parenté dû à l'esprit académique qui marque les diverses constructions de ce type. Des différences régionales sont cependant sensibles et opposent notamment les deux grands centres de Rio de Janeiro, la capitale fédérale, et São Paulo, la métropole rivale à la croissance foudroyante du fait de la puissance économique qu'elle retirait de la commercialisation du café.

I.- L'ÉCOLE CARIOQUE

Le véritable néo-classicisme avait été introduit à Rio de Janeiro par la mission artistique française venue en 1816 au Brésil à l'appel du roi Jean VI. L'architecte Grandjean

de Montigny, fondateur de l'Ecole des Beaux-Arts de Rio et premier titulaire de la chaire d'architecture exerça une influence considérable, malgré les rivalités auxquelles ses collègues et lui-même se heurtèrent de prime abord (2). Il imposa peu à peu dans l'art officiel un néo-classicisme très pur, en construisant des bâtiments de qualité (dont le plus important fut celui de l'École Impériale ou Académie des Beaux-Arts) et en donnant à ses disciples une formation très stricte fondée sur les principes appliqués en France à l'époque révolutionnaire et impériale. Ce courant néo-classique tard venu se prolongea très logiquement plus longtemps qu'ailleurs et il ne commença à s'abâtardir qu'après 1860, lorsque d'autres styles historiques vinrent peu à peu se greffer sur lui. On en retrouvait encore des vestiges aux alentours de 1900, mais ce n'était plus alors qu'un corps sans âme, une mode comme les autres, utilisée pour des constructions destinées à abriter des pouvoirs officiels; le style néo-grec, pour reprendre le vocable de l'époque, était en effet considéré comme un symbole de majesté et d'équilibre convenant particulièrement pour le siège de gouvernements, assemblées législatives ou tribunaux. Ce simple fait suffit à prouver combien l'esprit de la mission française avait influé sur la mentalité brésilienne, ou plus exactement sur celui de l'aristocratie et de la grande bourgeoisie qui dirigeaient le pays. La quasi totalité des maisons du centre de la ville, avec leurs

façades similaires alignées sans solution de continuité de part et d'autre de la rue conservèrent pendant tout le XIXe siècle l'aspect portugais; c'étaient d'ailleurs des maçons portugais, dont l'immigration était constante, qui bien souvent les construisaient. Par contre les bâtiments publics, puis les palais et villas de la classe dominante adoptèrent le vocabulaire architectonique importé par les Français. Une compétition sans cesse plus aiguë mit donc aux prises l'ancien maître d'oeuvre d'origine portugaise ou locale formé sur le chantier et les architectes, sortis de l'Ecole des Beaux-Arts de Rio ou venus directement d'Europe. Le triomphe de ces derniers était évident dès 1880, si bien que le clan rival se vit contraint de les imiter au moins partiellement et d'utiliser comme eux les nouvelles possibilités de la technique moderne afin de tenter de survivre (3).

L'influence française était donc prédominante à Rio de Janeiro au début du XXe siècle : bénéficiant de la tradition implantée par la mission française de 1816, elle s'était même renforcée après une légère éclipse au cours des années 1860-1900, lorsque la Renaissance italienne et les palais romains du XVIIe siècle avaient été une source d'inspiration assez fréquente (4). Le prestige de Paris, alors au zénith, contribuait puissamment à cet état de fait : les grands travaux d'Hausmann, qui avaient donné à la capitale française un nouveau visage par la création des grands boulevards, han-

taient les esprits et amenaient le maire de Rio, Francisco Pereira Passos (1902-1906), à détruire une partie de l'ancienne ville pour percer de larges artères dont la principale fut l'avenue Centrale (aujourd'hui Rio Branco). L'ouverture de cette dernière démontra d'ailleurs combien la mentalité des architectes avait changé : ceux-ci devenaient avant tout des faiseurs de projets, travaillant sur le papier et pour le plaisir de dessiner plans et façades, même s'ils savaient que leur geste était purement gratuit; le concours de façades ouvert en 1903 pour les immeubles de la future avenue Centrale vit se présenter 138 candidats, bien que ni le gouvernement ni les particuliers ne se fussent engagés à suivre les des-
sins gagnants (5); c'était en quelque sorte une parade typique du goût de l'époque et de l'esprit "Ecole des Beaux-Arts" qui s'imposait chaque jour un peu plus.

Il n'est pas étonnant qu'au moment où l'on appliquait en matière d'urbanisme les principes d'Hausmann, l'influence de l'architecture du Second Empire français se soit également manifestée. On sait que celle-ci avait largement pénétré dans toute l'Europe et même parfois exercé dans d'autres pays une emprise plus profonde qu'en France (6). Elle ne parvint qu'avec un certain retard à Rio et fut surtout sensible dans quelques bâtiments publics. Ses caractéristiques principales se retrouvent cependant dans bien des constructions privées, sans que leurs auteurs s'en soient parfaitement rendu compte;

ceux-ci, lorsqu'ils croyaient faire du Louis XIV, du Louis XV ou du Louis XVI "modernisé", étaient souvent plus proches de Napoléon III que de leurs modèles originaux. L'édifice le plus nettement et le plus consciencieusement Second Empire est celui qui englobe aujourd'hui l'École et le Musée National des Beaux-Arts, oeuvre de l'architecte d'origine espagnole Adolpho Morales de los Rios, ancien élève de l'École des Beaux-Arts de Paris et disciple de Guénepin. Bâtie en 1908 pour abriter la vénérable institution académique et ses collections, qui se trouvaient trop à l'étroit dans l'élégant palais néo-classique de Grandjean de Montigny, la nouvelle construction était une imitation du Louvre de Visconti et Lefuel, particulièrement sensible dans l'aile principale, dont la façade borde l'avenue Rio Branco (pl. 1). Pavillons couverts de grands toits mansardés (droits aux extrémités, convexes au centre), arcades en plein cintre flanquées de massifs piliers à refends au rez-de-chaussée, ordre corinthien, caryatides à l'attique des pavillons, alternance des frontons triangulaires et circulaires (ces derniers brisés au centre), tous éléments essentiels de la façade du musée carioque, venaient en droite ligne de Paris et très précisément du Louvre de Visconti et Lefuel. La parenté entre les deux édifices est évidente au premier coup d'oeil, malgré quelques différences comme la colonnade de l'étage noble présente à Rio et l'absence d'une décoration sculptée aussi abondante que dans le bâtiment

parisien. Le résultat est cependant loin d'être heureux : l'ouvrage de Morales de los Rios, trop ramassé sur lui-même, manque de distinction et d'équilibre dans les proportions; le sentiment de majesté qui se dégage du nouveau Louvre est ici transformé en lourdeur dépourvue d'harmonie.

On retrouve, mais moins marquée cette fois l'influence de l'architecture du Second Empire dans le Théâtre municipal (1906-1909), vaguement inspiré de l'Opéra de Charles Garnier, en plan, en élévation et dans la décoration intérieure à base de marbres et de bronzes qui l'ornait à l'origine (7). Il fut construit par l'ingénieur-conseil de l'administration municipale Francisco de Oliveira Passos, vainqueur d'un concours ouvert le 15 octobre 1903 et jugé en mars 1904. Quelques doutes sur l'impartialité du jury sont permis, si l'on songe qu'il s'agissait du fils du maire de l'époque, Francisco Pereira Passos, dont nous avons déjà signalé le rôle capital en matière urbanistique. Il est toutefois certain que le projet en question répondait parfaitement au goût du jour, beaucoup plus que celui de Victor Dubugras, dont le caractère original "art nouveau" ne fut pas apprécié à sa juste valeur. Oliveira Passos était un ingénieur, mais on aurait tort de croire qu'il ne se souciait que des problèmes techniques. Il fit une large utilisation du fer et de l'acier, se servant de ces matériaux pour la couverture ou comme supports de la coupole centrale et des planchers, car c'é-

taient indiscutablement les plus aptes à résoudre les problèmes posés. Mais il n'y avait là rien de neuf : c'était l'application pure et simple des solutions mises au point au cours de la seconde moitié du XIXe siècle. Les préoccupations stylistiques et même archéologiques (8) étaient par contre évidentes : l'aspect d'ensemble Second Empire a été sciemment recherché du fait du prestige de l'Opéra de Paris; même les tourelles d'angles couronnées de dômes, qui flanquent la façade, sont tout à fait dans l'esprit de l'époque, bien qu'elles n'aient rien à voir avec l'Opéra parisien en soi.

Le goût pour le style Napoléon III, nettement sensible dans la première décade du siècle, déclina par la suite et on assista à un retour vers les styles antérieurs, mais ceux-ci continuèrent à être essentiellement français. Le prestige du classicisme français était tel qu'on classait la plupart des bâtiments classicisants en trois catégories principales : Louis XIV, Louis XV, Louis XVI, suivant qu'ils étaient plus ou moins richement décorés et que leurs façades étaient plates ou possédaient des avant-corps légèrement saillants. L'architecte carioque qui occupa alors le devant de la scène fut sans contredit Heitor de Mello, actif de 1898 à 1920, date de sa mort prématurée. Il élaborà au cours de ces vingt-deux années quatre-vingt trois projets, dont quatorze ne furent pas réalisés. L'importance que lui accordèrent ses contem-

porains est soulignée par l'hommage posthume qui lui fut rendu dans le numéro inaugural de la première revue d'architecture ayant existé au Brésil (9); on y trouve la liste de tous ses travaux et la désignation du "style" auquel ils se rattachent. Cette liste est particulièrement instructive, car elle nous montre combien l'éclectisme était alors profondément ancré dans les esprits; elle explique le véritable carrousel architectonique de l'époque, où le même architecte changeait de manière d'un projet à l'autre sans la moindre contrainte. L'examen de l'oeuvre d'Heitor de Mello fait toutefois apparaître une nette prédominance des styles classicisants tant en nombre (quarante-deux projets si l'on fait la somme des styles Renaissance, François Ier, Louis XIV, Louis XV, Louis XVI, Adams et néo-grec) qu'en importance. Presque tous les bâtiments publics s'y rattachent, alors que les styles pittoresques régionaux étaient réservés aux maisons particulières et correspondaient sans doute aux goûts des propriétaires de celles-ci. Il y a d'ailleurs entre les styles classiques une répartition caractérisée suivant la fonction de l'immeuble : le François Ier était utilisé pour les casernes et postes de police, le Louis XIV et surtout le Louis XVI et le néo-grec étaient quasi obligatoires pour les autres bâtiments publics (hôpitaux, clubs, postes, mairies, bibliothèques, sièges d'assemblée législative, palais de justice, qui ne furent d'ailleurs pas tous construits), le Louis XV convenait aux hôtels privés.

L'apogée d'Heitor de Mello se plaça au cours de la dernière décade de sa vie relativement brève. Il fut alors chargé de nombreuses commandes importantes, certaines officielles comme l'immeuble de l'Assemblée législative et le Palais de Justice de l'état de Rio de Janeiro à Niteroi ou l'Hôtel de ville de Rio de Janeiro, d'autres privées comme le siège du Jockey-Club et celui du Derby-Club de la capitale fédérale. Tous ces ouvrages ont une distinction généralement absente des constructions de l'époque et portent bien la marque personnelle d'Heitor de Mello. Il n'y a en effet pas lieu d'accorder beaucoup d'importance aux assertions des mauvaises langues rivales, qui assuraient que le style du maître changeait chaque fois qu'il employait un nouveau "nègre". L'atelier d'Heitor de Mello a certes été au Brésil la première organisation commerciale du genre et elle a rapidement atteint une grande envergure, mais comme l'a fait remarquer Lucio Costa (10), la saveur qui caractérisait ses réalisations disparut après la mort du patron; ses aides et successeurs n'ont pu ni la maintenir, ni la retrouver, preuve évidente du rôle réel de celui-ci.

Le siège du Jockey-Club (1912), à l'angle de l'avenue Rio Branco et de la rue de l'Assemblée a une décoration fort chargée due aux sculpteurs Correia Lima, Verbie et Waldemar Bordanotte : c'est sans doute cette dernière inspirée et copiée de la sculpture française du grand siècle (on y trouve

même une reproduction des chevaux de Marly) qui a fait qualifier l'ouvrage comme étant "Louis XIV", bien que l'abondance ornementale s'étalant sur le pavillon de façade soit plus proche de l'esprit du Second Empire que de celui du XVII^e siècle.

Plus authentiques, plus harmonieux aussi sont les deux édifices "Louis XVI" du Derby-Club (1914 - contigu au siège du Jockey-Club) et de l'hôtel de ville (1920), tous deux dérivés de l'architecture classique française. Le premier (pl. 2) a été construit sur un terrain assez étroit et a été développé en hauteur, ce qui lui donne une verticalité assez peu orthodoxe, combattue de manière heureuse par les fortes saillies horizontales du balcon du premier étage et des deux corniches encadrant l'attique; l'étage noble est double, mais l'emploi d'un ordre colossal de pilastres à chapiteaux ioniques en conserve l'unité architecturale et atténue autant que possible la trop grande élévation de cette partie du bâtiment. Les considérations pratiques et les intérêts d'ordre financier l'ont naturellement emporté sur l'exactitude historique et stylistique; celle-ci n'était d'ailleurs pas une préoccupation majeure : certains éléments architectoniques, comme les consoles à volutes soutenant le balcon, se rattachent à l'art du XVII^e siècle beaucoup plus qu'à celui du XVIII^e. Il est de même pour l'Hôtel de ville (pl. 3), dont la façade sur la place Floriano est constituée

par un rez-de-chaussée à refends percé de portes et de fenêtres en plein cintre, surmonté d'une colonnade ionique flanquée de deux pavillons coiffés de ces petits temples qu'on aimait tant placer dans les parcs sous le règne de Louis XVI; par contre les statues assises aux angles du socle de ces édifices et d'une manière générale toute la sculpture du couronnement viennent directement du Versailles de Louis XIV. On employait donc indifféremment dans les mêmes édifices le vocabulaire formel des diverses époques du classicisme français et la distinction entre les styles Louis XIV, Louis XV et Louis XVI provenait avant tout de quelques caractères généraux : combles à la Mansard pour le premier, avant-corps légèrement saillants et décoration plus ou moins rococo pour le second (11), façades rectilignes en plan et rectangulaires en élévation, toits plats masqués par des balustrades pour le dernier, plus ou moins inspiré de l'architecture de Jacques-Ange Gabriel (12). La distinction était soigneusement faite entre Louis XVI et le néo-classique, appelé néo-grec, plus austère, sans décoration sculptée, au volume cubique encore plus accentué du fait que l'élévation de la façade se développait dans le plan unique du mur nu couronné d'un grand fronton soutenu par un ordre colossal. Ce style sévère a été adopté par Heitor de Mello à Niteroi pour le siège de l'Assemblée législative et le Palais de Justice de l'état de Rio de Janeiro ainsi que pour les projets non construits d'un

Palais du Congrès national (entre 1898 et 1905), puis d'un Palais du Sénat fédéral (entre 1914 et 1920).

La mort subite d'Heitor de Mello en 1920 marqua le commencement du déclin des styles classicisants. Il y avait chez lui une indiscutable connaissance de l'architecture du passé; il se gardait bien d'y prendre des modèles et de les copier fidèlement; toute préoccupation archéologique était en effet absente; il faisait des mélanges, utilisait certains éléments formels dans un contexte tout différent de l'original, mais il savait effectuer ces agencements et donnait un cachet particulier à chacun de ses édifices; ceux-ci répondaient au programme actuel qui lui avait été proposé, mais ce programme fonctionnel était intégré dans une conception formelle prédéterminée sans jamais la dénaturer. Il existait par conséquent une grande unité architecturale dans les oeuvres d'Heitor de Mello, bien qu'une analyse détaillée suffise à en montrer l'éclectisme académique.

Ses successeurs par contre ne surent pas maintenir cet équilibre. Lorsque les héritiers de son atelier, qui étaient aussi professeurs de composition à l'Ecole des Beaux-Arts, Arquimedes Memoria et F. Cuchet, furent chargés en 1922 par le président de la Chambre des Députés, Arnolfo de Azevedo, d'édifier le palais destiné à cette assemblée, ils réalisèrent un monument médiocre, lourd et sans le moindre intérêt esthétique (13). Le bâtiment se prêtait fort bien à sa fonction et son intérieur était habilement disposé : l'ossature en béton

armé noyée dans des murs de briques avait donné toute liberté aux architectes; la salle des séances était éclairée par une vaste coupole double, dont le second étage à armature métallique comportait de grands panneaux de verre laissant largement pénétrer la lumière du jour. Toutefois, si les problèmes techniques avaient été résolus de manière satisfaisante, il n'en allait pas de même pour l'aspect général de l'édifice : le mélange d'un portique corinthien, inspiré de l'art antique, de statues baroquisantes couronnant un encorbellement massif choquant par la nudité de sa partie supérieure, d'une coupole au profil Renaissance dont le volume et les matériaux qui la constituent s'harmonisent mal avec l'ensemble d'un plan et d'une décoration interne rappelant l'Opéra de Paris, fait de cet ouvrage une réalisation bâtarde qui ne parvient même pas à atteindre, du fait de sa laideur, le caractère monumental et imposant recherché. Il est évident que Memoria et Cuchet n'étaient nullement portés vers les styles classiques et que leurs préoccupations se tournaient dans une autre direction, celle du néo-colonial qui se renforçait de jour en jour depuis l'Exposition internationale du Centenaire de l'Indépendance du Brésil. Ils y réussirent d'ailleurs infiniment mieux, mais le préjugé en faveur d'une architecture officielle classicisante était encore trop profondément ancré dans la mentalité des classes dirigeantes pour qu'on pût transgresser ce tabou dans le cas précis.

L'influence française après la première guerre mondiale fut encore renforcée par la présence à Rio de nombreux architectes venus de notre pays. Le premier immeuble d'appartements construit dans la ville était un projet de la firme Viret et Marmorat; d'après Lucio Costa, qui l'a connu, on aurait dit qu'il avait été transporté tout à fait directement de Paris (14). L'hôtel Copacabana Palace (15) fut projeté et édifié en 1920 par André Gire, ancien élève de l'Ecole des Beaux-Arts de Paris; le plan parfaitement symétrique et académique résolvait de façon pratique les principaux problèmes fonctionnels d'un programme compliqué, puisqu'il s'agissait à la fois d'un hôtel de grand luxe et d'un casino; la décoration était de "style Louis XVI", mais il ne s'agissait en fait que d'un revêtement plaqué sur une ossature cachée. Gire construisit aussi la gare Baron de Mauá, l'une des principales de Rio, et un peu plus tard deux autres architectes français, Sajous et Rendu, jouèrent à leur tour un rôle important. De plus, lorsqu'il fut question d'établir un plan urbanistique d'ensemble pour Rio de Janeiro, on fit encore appel à un français, Alfred Agache. Tous ces architectes formés par l'Ecole des Beaux-Arts de Paris n'appartenaient plus à proprement parler à l'éclectisme classicisant; ils conservaient du classicisme certains principes, comme la symétrie et le souci de la mesure, le sens des proportions, mais ils se gardaient bien, sauf exception, d'en employer le voca-

bulaire; ils cherchaient timidement une architecture, qui, sans rompre avec le passé, tirerait parti des possibilités des nouveaux matériaux disponibles et tout particulièrement du béton armé. Ils n'étaient pas sans subir l'influence de Ferret et on retrouve chez eux le désir de simplification classique de ce dernier, sans toutefois la même science et la même originalité. Or, ces tendances neuves condamnaient irrémédiablement l'architecture formelle des deux premières décades du siècle. Elles offraient par ailleurs une solution pour le développement de la ville, qui se transformait rapidement en une grande métropole. Le béton armé, dont l'emploi à grande échelle se répandit dès le lendemain de la guerre 1914-1918, permit la construction à bon marché de grands immeubles sans caractère, qui se multiplièrent du fait de la spéculation immobilière (16) et qui, après avoir submergé l'architecture privée, envahirent même l'architecture publique, domaine d'élection jusque-là de l'art classicisant. Les énormes blocs aux masses cubiques ou parallélépipédiques, aux façades lisses sans moulures ni ornements du Ministère de la Guerre et de celui du Travail sont des exemplaires significatifs de ces édifices utilitaires qui n'avaient pas le moindre intérêt esthétique et qui continuèrent à être construits même après l'éclosion du mouvement "moderne". En fait, ce n'est pas ce dernier, comme on le croit parfois qui a tué l'éclectisme inspiré des styles classiques; celui-ci avait

déjà été presque complètement abandonné à Rio dans les dernières années précédant la révolution politique de 1930, point de départ de la réforme de l'École des Beaux-Arts sous la direction de Lucio Costa.

II.- LE CAS DE SÃO PAULO.

La capitale du café a connu un éclectisme au moins équivalent à celui de Rio de Janeiro et là encore les styles classicisants ont joué un rôle important pendant les premières décades du siècle. Le contexte dans lequel ils se sont développés est toutefois fort différent. La tradition néo-classique, solidement implantée à Rio par la mission française de 1816, ne fit par contre à São Paulo qu'une apparition tardive. Jusque vers 1880, la ville avait l'aspect d'une bourgade coloniale et seules quelques demeures de planteurs de café s'inspiraient des modèles en vogue dans la capitale impériale (17). La rupture avec la tradition locale, amorcée en 1878 par le "Grand Hôtel" de l'allemand Puttkamer ne s'affirma qu'avec la construction du Monument commémoratif de l'Indépendance du Brésil (actuel Musée pauliste dans le quartier d'Ipiranga), vaste bâtisse à arcades et ordre corinthien sans originalité ni poésie, mais aux proportions très sûres. Dessiné par l'italien Tommazo Bezzi et construit de 1882 à 1885 par son compatriote Luigi Pucci, cet ouvrage eut une forte répercussion et inaugura à São Paulo l'ère italienne. L'influence

péninsulaire y fut en effet au moins aussi profonde que ne l'avait été celle de la France à Rio de Janeiro, quoique pour des raisons différentes. L'énorme immigration en provenance de l'Italie conduisit à São Paulo une main-d'oeuvre abondante comprenant de nombreux artisans et ouvriers maçons formés sur les chantiers de leur pays d'origine; c'était une aubaine pour les architectes italiens, qui vinrent eux aussi nombreux (18); la plupart se fixèrent définitivement tandis que quelques-uns comme Pucci, reparti dès 1896, retournèrent dans leur patrie au bout d'un certain nombre d'années. De plus beaucoup d'immigrants s'enrichirent rapidement dans le commerce et l'industrie, formant une clientèle aisée ou même richissime (comme les familles Matarazzo et Crespi) qui accordait tout naturellement la préférence à ses compatriotes installés sur place, quand elle n'attirait pas directement d'Italie architectes et constructeurs. Il y eut donc à São Paulo dans les dernières décades du XIXe siècle et surtout les premières du XXe une ambiance italienne qui ne fut pas seulement superficielle; elle correspondait à une volonté bien arrêtée de la colonie italienne de recréer un cadre qui atténuerait la nostalgie ressentie pour le pays lointain qu'il avait fallu quitter. Ce fut tout naturellement la période dorée de la Renaissance et du Maniérisme qui fournit modèles et sources d'inspiration. Le livre de chevet des maîtres d'oeuvre originaires de la péninsule était le Traité des cinq ordres d'architecture de Vignole.

Il ne faudrait cependant pas croire que cette architecture italianisante a été imposée arbitrairement dans un milieu traditionnel brésilien peu préparé à la recevoir. Il n'y eut aucune résistance locale, bien au contraire. L'italianisme était alors à la mode; il régna aussi à Rio de Janeiro de 1860 à 1900 et l'aristocratie des planteurs de café l'adopta avec enthousiasme. La différence est qu'en raison des circonstances favorables rencontrées à São Paulo, il se maintint vivace beaucoup plus longtemps qu'à Rio et ne fut guère battu en brèche par les styles français. Les architectes italiens n'ont toutefois pas été les seuls à introduire à São Paulo les formes et le vocabulaire classique. Jusque vers 1900, les allemands jouèrent un rôle déterminant; appelés à São Paulo par leurs compatriotes qui formaient une colonie importante et prospère, ils jouirent rapidement d'un vif crédit non seulement auprès de la riche clientèle industrielle germanique des Glette et des Nothmann, mais aussi auprès des grandes familles locales; les Prates, les Paes de Barros, les Chaves, les Queiroz. De somptueuses demeures, généralement isolées au milieu de beaux parcs, furent alors élevées sur les dessins de Matheus Haüssler et Julius Ploy (19) dans les nouveaux quartiers élégants créés au nord et à l'ouest. La plus importante fut celle d'Elias Chaves (plus tard Palais des Champs-Élysées et résidence du gouverneur de l'état de São Paulo), commencée en 1896 par Haüssler et ter-

minée par Claudio Rossi, qui respecta fidèlement le projet original. C'était un curieux mélange où voisinaient portique et loggia à l'italienne, formes vaguement palladiennes, avant-corps latéraux à la française et comble à la Mansard. Le résultat, acceptable sans plus, était dû à un dosage assez adroit, mais la voie ainsi ouverte s'avérait des plus dangereuses, surtout dans la main des ingénieurs civils qui dominèrent rapidement de nombreuses sociétés de construction. Il suffit de jeter un coup d'oeil sur une ancienne photographie du parc de l'Anhagabau, en plein coeur de la ville, pour s'en persuader (pl. 4) : les deux lourds bâtiments d'une puissante laideur qu'on aperçoit au premier plan ne se rattachent à aucun style, malgré l'habillage dont on les a revêtus pour masquer l'ossature en fer et les planchers en béton armé ayant permis de les édifier sur un terrain aussi instable que cette ancienne vallée (20). L'arbitraire avec lequel ont été juxtaposés un socle en sombre maçonnerie grossière aux lignes sinueuses, une façade italianisante à loggia et belvédères, des ailes qui rappellent les immeubles parisiens de la fin du XIXe siècle, le tout couvert de toits mansardés en ardoise artificielle, montre à quel bas niveau l'architecture avait pu tomber dans les mains de certains professionnels de la construction au cours de la décade 1910-1920.

Plus noble malgré tout était la troisième "sentinelle" de la vallée (21), qui portait, officiellement du moins, le sceau

du plus célèbre des architectes autochtones de l'époque, Ramos de Azevedo (1851-1928). Cet ingénieur de la Compagnie pauliste de chemin de fer, dont le siège était à Campinas, à cent kilomètres de São Paulo, avait été étudier l'architecture en Europe, à l'université de Gand; il y avait suivi les cours de Cloquet et conserva toute sa vie l'orientation académique reçue (22). De retour à Campinas, il fut appelé vers 1886 à São Paulo par son protecteur le vicomte de Parnaíba; il y commença une longue et brillante carrière qui ne s'acheva qu'à sa mort en 1928. Énergique et dynamique, bénéficiant d'un appui puissant, il eut tôt fait de s'imposer et de s'assurer la plupart des commandes officielles de l'époque. Il refit le palais municipal (1886), projeta et construisit les bâtiments jumeaux destinés à abriter les Secrétariats d'Etat aux Finances et à la Justice (1886-1896), remaniant ainsi totalement l'ancienne place du Palais (largo do Palácio, aujourd'hui pátio do Colégio) qui avait jusqu'alors conservé son architecture coloniale. Il édifia enfin à la même époque l'École Normale (aujourd'hui Caetano de Campos, terminée en 1894) sur la place de la République et l'École Polytechnique (1897), où il était entré en 1894 comme professeur afin d'organiser le cours d'ingénieur architecte qu'il dirigea jusqu'à son décès. Blocs cubiques ou parallélépipédiques aux masses et volumes simples clairement dessinés, façades plates sobres et bien proportionnées, division tripartite parfaitement symétrique ordonnée en

fonction de faibles avant-corps constitués par un rez-de-chaussée à arcades et un étage noble à colonnes et fronton, tels sont les caractères généraux de ces ouvrages purement néo-classiques qu'un observateur non prévenu pourrait parfois dater de la première moitié du XIXe siècle. Seuls quelques traits italiens apparaissent çà et là dans le vocabulaire architectural et la décoration.

Ramos de Azevedo était féru de culture académique : Vignole était pour lui le maître incontesté et il exigeait des étudiants du cours de composition architecturale une connaissance approfondie de son oeuvre; il estimait que c'était le meilleur enseignement susceptible d'être donné et insistait particulièrement dans les projets de ses élèves sur le contrôle des proportions, qualifié de "géométrie de l'architecte " (23). Il ne faudrait cependant pas croire qu'il ne se souciait que du style et du dessin. Sa formation technique d'ingénieur et ses qualités d'homme d'affaires l'amenèrent à créer une entreprise de matériaux de construction, puis à réorganiser l'ancienne Société propagatrice de l'instruction populaire, fondée en 1873; transformée par ses soins et devenue en 1882 le Lycée des Arts et Métiers, la nouvelle institution lui permit d'obtenir l'artisanat qualifié dont il avait besoin dans tous les domaines. Dès la fin du siècle, Ramos de Azevedo était ainsi à la tête d'une grosse firme, où il employait de nombreux collaborateurs étrangers, des ita-

liens surtout, entre lesquels se détachèrent les noms de Domiziano Rossi, Claudio Rossi, Felisberto Ranzini et Adolfo Borione.

Sous l'influence de ceux-ci, un changement de style est perceptible. Le cachet néo-classique qui caractérisait les premières œuvres se perdit peu à peu; encore sensible à la Caisse d'épargne (24) antérieure au début de ce siècle, il disparut pratiquement par la suite, éclipsé par une nouvelle manière, où les éléments de l'architecture italienne des XVIe et XVIIe siècle devinrent prédominants. Ce fut d'abord le Théâtre municipal (1903-1911), où Ramos de Azevedo semble bien s'être effacé devant Domiziano et Claudio Rossi : la conception d'ensemble est celle de l'Opéra de Paris, mais la plupart des motifs intérieurs et extérieurs s'inspirent de modèles Seicento. Plus discutables par contre sont les immeubles "Renaissance modernisée" qui ont alors fleuri en assez grand nombre. Celui de l'Association commerciale (25) (1912) auquel nous avons déjà fait allusion (pl. 4 à l'extrême gauche), et l'édifice de la Compagnie des docks à Santos (26) sont des exemples caractéristiques de cette tentative d'adaptation de formes anciennes à des programmes modernes. La plus grande élévation, le plus grand nombre d'étages permis par les nouveaux procédés de construction et exigé par les propriétaires, ou la nécessité d'aménager au rez-de-chaussée des magasins étaient des faits nouveaux qui bouleversaient les problèmes

classiques de proportions et d'aménagement des façades, mais l'atelier Ramos de Azevedo ne renonçait pas pour cela aux galeries à arcades, aux colonnes, aux entablements et aux fenêtres à frontons. Ce vocabulaire architectonique n'était pas toutefois employé arbitrairement et un nouvel équilibre en rapport avec celui du style imité était recherché, sinon obtenu. Fermentement ancré dans ses convictions académiques, Ramos de Azevedo resta fidèle jusqu'au bout à la ligne de conduite qu'il s'était tracée, et il ne se laissa séduire à l'occasion, ni par les styles médiévaux, ni par l'attrait des expériences de l'art nouveau ou du style néo-colonial, dont les principaux représentants, Victor Dubugras et Ricardo Severo, ont pourtant été un moment ses collaborateurs. Il condamnait comme un faux pas de son adjoint Domiziano Rossi l'unique oeuvre d'aspect Modern Style réalisée par sa firme, une maison aujourd'hui détruite qui se trouvait sise rue Vicomte de Rio Branco.

Ramos de Azevedo n'avait naturellement pas négligé l'habitation particulière et nombreuses avaient été les villas construites par son entreprise. La croissance extraordinairement rapide de São Paulo, la spéculation immobilière et la poussée des gratte-ciel envahissant à partir de 1940 les anciens quartiers périphériques résidentiels en rejetant sans cesse ceux-ci plus loin, enfin la manie pauliste de jeter bas ou de transformer de fond en comble toute

maison ayant plus d'une vingtaine d'années ont fait disparaître sans appel les traces de cette activité. La plupart de ses collègues n'ont pas connu un meilleur sort, sauf peut-être Giovanni Battista Bianchi (1885-1942), auteur de quelques riches demeures encore préservées (mais pour peu de temps sans doute) sur l'avenue Paulista; celle-ci n'a en effet connu l'invasion des grands immeubles que depuis une dizaine d'années et l'anéantissement de tout ce qui rappelle son aspect antérieur n'est pas encore complètement consommé. Cet architecte italien travailla à São Paulo de 1912 à 1927 et de 1933 à 1942; c'est surtout la première période qui présente un intérêt, lorsque l'aristocratie d'origine italienne le chargea d'ériger de luxueuses villas isolées au milieu de grands jardins occupant généralement la totalité de l'espace compris entre quatre rues (maison du comte Attilio Matarazzo, de la comtesse Marina Crespi, 1923; de Renata Crespi Prado, 1924; du comte Adriano Crespi, 1925, toutes situées sur la grande artère élégante qu'était alors l'avenue Paulista)(27). Celle d'Adriano Crespi est franchement néo-classique à l'extérieur, mais l'intérieur, est assez hybride : au fond du vestibule central, quatre colonnes corinthiennes, trop fines et trop hautes pour respecter les canons classiques, flanquent un escalier à double volée dont les rampes en fer forgé dessinent des arabesques art nouveau; la décoration est toute italienne, qu'il s'agisse des stucs

des dessus de porte ou des fresques d'esprit Renaissance de l'ancien salon de musique. Celle de Renata Crespi Prado, avec ses loggias superposées, ses toits plats et ses sobres murs percés de fenêtres rectangulaires régulièrement disposées pourrait paraître une villa romaine du XVI^e siècle. Celle de Marina Crespi enfin, quoique moins caractéristique, possède aussi une petite loggia soutenue par de fines colonnes de marbre rose et une décoration en stuc soulignant le pourtour des fenêtres qui la place dans la même ligne que les précédentes, où l'italianisme est évident et correspond à une volonté bien arrêtée de reconstituer une ambiance rappelant la mère-patrie. On retrouve ce même esprit dans les œuvres de Giulio Micheli (1862-1919) et Giuseppe Chiappori (né en 1874), dont la plus caractéristique est le siège de la Banque française et italienne pour l'Amérique du Sud (1919), copie peu fidèle du Palais Strozzi, suffisante cependant pour surprendre le promeneur passant pour la première fois dans la rue du Quinze novembre. Ce bâtiment inaugure d'ailleurs une mode florentine qui fleurit à São Paulo aussitôt après la première guerre mondiale (28).

Ces années sont en fait celles où sévit dans l'habitation privée l'éclectisme le plus désordonné : la fantaisie s'en donna à cœur joie et l'exotique, l'inattendu, le bizarre devinrent à la mode. Il est curieux de voir qu'en un cas au moins le vocabulaire classique fut utilisé dans ce

sens et aboutit à un résultat quelque peu surprenant. Il s'agit d'une maison datée de 1922 sise au n° 277 de la rue Martianiano de Carvalho (29), dans un terrain situé très en contrebas de la chaussée (pl. 6); son propriétaire et constructeur, un Portugais dont le nom n'est plus connu, eut l'idée de réaliser un édifice en hauteur (trois étages sur rez-de-chaussée), dont l'accès normal se ferait par le dernier étage, relié à la rue par une terrasse-passerelle se poursuivant latéralement et englobant l'ensemble du bâtiment; cette terrasse est soutenue par d'énormes colonnes à chapiteaux composites surmontés de grands vases de fleurs, qui à l'origine n'étaient pas reliés par une balustrade; du fait de cette disposition, l'étage supérieur richement décoré (oeils-de-boeuf soulignés par des festons, créneaux) se présente comme un attique reposant sur une colonnade derrière laquelle disparaît dans l'ombre la nudité des murs inférieurs. L'effet obtenu par les oppositions brutales, le jeu spatial des passerelles et des escaliers conduisant directement de la rue au jardin (30) est saisissant et ne peut laisser indifférent. M. Luiz Saia (31), architecte en chef du service chargé de la conservation des monuments classés, a qualifié avec quelque mépris cette maison d'architecture de rêve, à caractère surréaliste; c'est beaucoup plus l'esprit baroque qu'on y retrouve. La condamnation portée ne nous paraît pas méritée : la solution adoptée n'est pas irrationnelle,

elle ne manque ni de cachet ni d'originalité; or la chose était suffisamment rare à São Paulo à cette époque pour que le fait mérite d'être souligné.

L'éclectisme classicisant a donc connu à São Paulo un caractère assez particulier, une teinte italienne, surtout sensible après 1900, l'opposant à la dominante française qui régna alors à Rio de Janeiro. Il fut plus diversifié aussi, car si la Renaissance et la post-Renaissance ont fourni les modèles favoris, il n'y eut pas d'exclusivité : du Quattrocento au XIXe siècle (32), de Rome à Venise, de Florence à Milan, tous les styles et leurs variantes régionales furent plus ou moins utilisés. Son déclin à partir de 1920 est aussi plus apparent que réel : la poste centrale de Ramos de Azevedo et Ranzini, terminée à cette date fut certes un des derniers monuments italianisants, mais la raison majeure ne tient-elle pas au fait qu'on ne construisit plus guère de grands bâtiments officiels (33) à São Paulo par la suite ? Il suffit de consulter quelques photographies anciennes (34) pour se persuader que le règne de ce genre d'éclectisme ne s'est réellement terminé localement qu'avec l'avènement de l'architecture "moderne".

III.- LES AUTRES CENTRES BRÉSILIENS : SALVADOR, BELO HORIZONTE

On rencontre la même situation un peu partout au Brésil; jusque vers 1940 l'adoption d'un style néo-classique ou néo-Renaissance plus ou moins pur et plus ou moins lourd a été une règle presque constante pour la majeure partie des bâtiments officiels, qu'il s'agit de facultés, d'écoles, de théâtres (comme le célèbre grand Théâtre de Manaus) ou du siège des principaux organismes gouvernementaux. Il serait vain et fastidieux d'étudier en détail ce qui s'est fait dans les principales cités brésiliennes, car tous ces édifices n'ont qu'un intérêt très limité. Nous nous contenterons donc de prendre à titre d'exemple deux villes où l'érection de tels ouvrages a une signification particulière, qui illustre bien l'importance psychologique accordée à l'apparence formelle néo-classique.

La vieille capitale coloniale, Salvador (Bahia) conserve aujourd'hui encore son cachet ancien du fait de la prédominance en son centre des constructions du XVIIIe siècle tant dans l'architecture religieuse que dans l'architecture civile. Ce caractère était toutefois infiniment plus marqué il y a une soixantaine d'années; on peut même dire qu'il était alors pratiquement exclusif, car tous les bâtiments construits par la suite l'avaient été en style traditionnel,

qui préservait l'unité parfaite de l'agglomération. La valeur de cet ensemble et des éléments qui le composaient ne fut cependant pas ressentie par les autorités. Celles-ci assumèrent elles-mêmes la responsabilité des premières mutilations apportées à des édifices d'une indéniable qualité, devançant ainsi la pression des intérêts économiques, qui ne se manifestèrent que beaucoup plus tard. La disparition de l'hôtel de ville (qui comme toujours au Brésil contenait aussi à l'origine la prison) et du Palais des Gouverneurs, transformé en 1900 et en 1912 par deux restaurations si complètes qu'elles ne laissèrent rien subsister du caractère initial du monument, altérèrent totalement l'aspect d'une des places les plus typiques de la cité. Or cet acte de vandalisme ne s'explique que par des motifs psychologiques (35); l'architecture coloniale était méprisée, jugée indigne d'abriter les pouvoirs locaux, dont le prestige ne pouvait qu'être rehaussé par le fait d'occuper des bâtiments à façades décorées de colonnes, pilastres et frontons ou même, dans le cas du palais des Gouverneurs, surmonté d'une coupole aussi laide que dépourvue de raison d'être. Une mentalité complexe, où se mêlaient le désir d'imiter plus ou moins servilement ce qui se faisait dans les autres capitales du pays (36), le souci de ne pas rester en arrière et de suivre le "progrès", la volonté d'affirmer que Salvador n'était pas seulement un vestige du passé mais aussi une ville moderne,

à la page, n'a donc pas permis à l'historique Bahia d'échapper à l'emprise d'un pseudo-classicisme qui y sévit avec force et de manière durable (37), bien qu'il ait déjà été largement dépassé lorsqu'il y fut introduit.

Il est évident que si cet état d'esprit avait réussi à pénétrer jusque dans les anciens centres de l'époque coloniale, il ne pouvait que s'imposer avec force dans les nouvelles créations urbaines, surtout lorsqu'il s'agissait de la capitale administrative d'un des principaux états de la fédération comme Belo Horizonte (38). Cette dernière a ainsi bénéficié d'une indiscutable unité, ce qui lui a donné un caractère nettement défini ne manquant pas d'une certaine allure malgré le manque de qualités intrinsèques des bâtiments qui y furent alors construits. Il y avait accord entre la rigidité du plan urbanistique dont le double quadrillage superposé dessinait de claires figures géométriques, l'apparence néo-classique des grands édifices publics ordonnés autour de la place de la Liberté en fonction d'une hiérarchie soigneusement étudiée où dominait le souci des perspectives aménagées, et enfin l'aspect général des maisons qui, malgré leur diversité, formaient un ensemble homogène. On ne peut naturellement pas parler d'uniformité dans ces dernières, librement bâties par leurs propriétaires (39), mais un air de parenté marquait leurs façades, académiques, étroites et assez chargées, arbitrairement plaquées sur des

constructions modestes s'étirant en profondeur. Ces frontispices généralement dessinés par des spécialistes en la matière, n'étaient toutefois que des espèces de paravents masquant plus ou moins totalement le reste de la maison, fréquemment en opposition complète avec la pièce rapportée qu'était le pignon sur rue dont on l'avait affublée. Il suffit pour s'en persuader d'examiner les faces latérales de ces demeures, quand celles-ci ouvraient sur un jardin : la fantaisie s'y donnait libre cours, dressant ces légères vérandas à colonnettes et couverture en fer souvent décorées de motifs art nouveau qui sont elles aussi caractéristiques de l'architecture civile de l'époque (40).

L'exemple de Belo Horizonte nous montre que l'académisme classicisant était encore une force prédominante au début du XXe siècle et qu'il le resta pour le moins jusqu'à la première guerre mondiale. Son prestige formel n'avait pas été atteint par l'emploi des nouveaux matériaux industriels, fer et plus tard béton armé, dont la diffusion au Brésil était un fait acquis depuis la fin du XIXe siècle. Ce n'était plus cependant qu'un revêtement superficiel, dont on recouvrait les parties les plus visibles des édifices quelque soit la technique constructive utilisée (41). Ce comportement peu rationnel provenait avant tout d'une attitude intellectuelle, où s'associaient à une certaine routine professionnelle le souci de conserver une tradition

pourtant relativement récente et un désir violent d'imiter les styles nobles qui avaient contribué à la grandeur de la civilisation européenne. Le classicisme ne fut en effet nullement la seule source d'inspiration auquel l'esprit éclectique du temps eut alors recours.

B) LES STYLES MÉDIEVAUX ET PITTORESQUES

Si les autorités civiles faisaient de l'adoption d'un style se réclamant des tendances et du vocabulaire classiques une nécessité psychologique, les autorités religieuses n'agissaient pas autrement lorsqu'elles avouaient leurs préférences pour les modèles romans et gothiques qui symbolisaient l'apogée de la foi catholique. Toutes les églises construites au début de ce siècle (et même parfois fort tardivement car le clergé brésilien est resté dans l'ensemble très conservateur) se réclamèrent donc des grandes traditions médiévales. Il faut bien dire que le résultat fut loin d'être brillant : non seulement il est difficile de citer une seule réussite au point de vue esthétique, mais, qui plus est, architectes et constructeurs semblent avoir rivalisé d'ardeur dans un étonnant concours de laideur. Les raisons de cet échec total sont assez variées. Le manque de goût et dans la plupart des cas l'absence de connaissances archéologiques des responsables vint très certainement en première ligne; il ne faut pas oublier en effet que la tradition

académique était beaucoup moins forte dans ce domaine que dans le précédent; les règles précises et le respect des proportions classiques qui formaient la base de l'enseignement dans les Écoles n'avaient pas d'équivalence dès qu'on abandonnait les formes auxquelles s'appliquaient ces données; les architectes se trouvaient alors plus ou moins abandonnés à eux-mêmes, solution évidemment catastrophique pour des professionnels médiocres, qui souvent ne brillaient pas par leur talent naturel. D'autre part les mélanges effectués arbitrairement entre des éléments romans, gothiques et Renaissance par des ingénieurs ou des maîtres d'oeuvre qui n'avaient pas toujours compris l'esprit de ces différents styles se révèlent infiniment plus dangereux que ceux opérés par les architectes académiques entre les divers styles classiques. Enfin, l'absence de pierre de qualité, dont le grain et la couleur contribuent à la beauté des vieilles églises européennes, et l'utilisation fréquente de tristes revêtements de ciment gris ne pouvaient que compléter l'aspect sinistre de la plupart des églises de cette époque.

L'un des architectes les plus actifs en la matière fut l'allemand Max Hehl, qui professa à l'École Polytechnique de São Paulo où il s'était fixé. On lui doit entre autres entre 1908 et 1913 les projets de l'église locale de la Consolation (42), d'une nouvelle église paroissiale à Santos (43)

et de la nouvelle cathédrale de São Paulo (44), les deux dernières destinées à remplacer les anciennes églises de l'époque coloniale considérées comme mesquines et indignes de grandes villes en plein développement. Tous ces édifices ont un caractère commun : la tentative de combiner un plan basilical avec une coupole centrale et la disposition traditionnelle du chœur (capela mor) sans bas-côtés ni chapelles latérales importée par les Portugais dès le XVI^e siècle. La solution plutôt bâtarde d'abord adoptée (nefs latérales butant sur la coupole octogonale et déviées le long de celle-ci pour former des bras de transept terminés par une petite abside) a été perfectionnée à la cathédrale et aboutit à un plan à cinq vaisseaux (trois nefs centrales de même hauteur, dont la largeur globale correspond au diamètre de la coupole, flanquées de part et d'autre d'un étroit corridor plus bas qui se poursuit jusqu'au chevet). Le style était choisi en fonction de considérations particulières à chaque cas : l'église de la Consolation, simple église de quartier, fut dotée d'un extérieur néo-roman, tandis qu'une coupole imitée de celle de Sainte-Marie-de-la-Fleur à Florence s'ajoutait à un ensemble gothique à Santos et que la cathédrale de São Paulo se devait d'être franchement gothique (45) du fait de sa qualité de basilique archiépiscopale. Le projet de Hehl (pl. 7) était d'ailleurs assez pur à cet égard et nettement nordique, si l'on excepte l'énorme dôme à l'italienne dont

était coiffée la croisée du transept; une réalisation fidèle aurait sans doute été plus heureuse que l'actuel monstre encore inachevé, qui n'est qu'une parodie du dessin primitif.

L'influence du gothique germanique se retrouve dans l'autre grande basilique pauliste, celle de Saint Benoît, oeuvre foncièrement allemande réalisée par l'abbé dom Miguel Kruse qui avait rapporté de Munich en 1910 les plans élaborés par l'architecte Richard Berndt. Dans l'ensemble cependant, le néo-roman (46) eut en matière d'églises plus d'audience dans l'état de São Paulo que le néo-gothique; le fait est certainement dû à la prédominance des Italiens, nettement réfractaires à ce style. Le néo-gothique eut par contre la prédilection des architectes carioques, plus tournés vers la France, comme nous avons déjà eu l'occasion de le dire; ceux-ci ne rejetaient pas à l'occasion le rappel de certaines particularités archéologiques régionales, comme les voûtes angevines à nervures fines de l'église des Carmélites déchaussées (47), projetée par Raphaël Galvão en 1921. Aucun de ces ouvrages ne mérite toutefois qu'on s'y arrête et seul l'état d'esprit qu'ils rendent manifeste présente quelque intérêt.

Le gothique "modernisé" a aussi été utilisé dans certains bâtiments religieux qui n'étaient pas destinés au culte, hôpitaux comme la Santa Casa de São Paulo par Micheli et Pucci ou collèges comme celui des chanoinesses de Saint-Augustin par Max Hehl (48), sans parler naturellement des

couvents élevés en même temps que les églises attenantes. C'était parfaitement logique dans l'optique de l'époque.

L'adoption des styles moyenâgeux pour des édifices publics et des demeures particulières s'explique par contre beaucoup moins; il est curieux de noter qu'on semble les avoir spécialement appréciés à la fin du XIX^e siècle pour les casernes et les prisons; en fait il y a surtout là un goût douteux pour le pittoresque et la littérature romantique (49). Quelques exceptions échappent toutefois à ce courant; c'est ainsi qu'au début du siècle Victor Dubugras, sur l'oeuvre duquel nous reviendrons à propos de l'art nouveau et du néo-colonial, passa par une phase médiévale qui dura de 1891, date de son installation à São Paulo, jusqu'en 1902: il fut à cette époque une sorte de fonctionnaire chargé d'édifier dans l'intérieur de l'état à Botucatu, São Manoel, São Carlos, Santa Barbara, São João do Corralinho, Araras, Jaboticabal, de nombreuses écoles et prisons, où il employa soit le néo-roman, soit le néo-gothique (50). Il construisit aussi diverses maisons pour des planteurs de café et notamment la villa Uchôa (51) à São Paulo, où les motifs décoratifs qui s'épalaient sur l'arc en plein cintre de l'entrée et sur les balustrades (pl. 11) rappelaient avec vigueur le Moyen Âge, donnant une touche sui generis à un bâtiment qui par son architecture se rattachait déjà à l'art nouveau.

Cette inspiration médiévale a surtout été sensible dans les toutes dernières années du XIXe siècle, mais elle se prolongea pendant plusieurs décades et les exemples tardifs ne manquent pas. Il existe notamment à Itaipava (état de Rio de Janeiro) un château à donjon d'angle, mur d'enceinte flanqué de tours et d'échauguettes, barbacane, le tout couronné de créneaux et de mâchicoulis qui valut à ses auteurs, Lucio Costa et Fernando Valentim, la grande médaille d'argent du salon de l'École des Beaux-arts en 1924, conjointement avec une maison en style normand à colombage construite à Teresópolis par les mêmes architectes (53). La grande culture de Lucio Costa et la sûreté de son goût, déjà sensibles dans ses premières oeuvres, lui ont permis de réaliser des édifices d'une qualité certaine dans le cadre montagneux où ils étaient placés. L'anachronisme pittoresque était toutefois un danger redoutable; ce ne fut chez Lucio Costa qu'un péché de jeunesse dont il sut se dégager aussitôt, mais bien d'autres avant lui, voire même après, n'ayant de plus ni ses dons ni son jugement, tombèrent dans le piège, à commencer par Morales de los Rios, l'auteur de la nouvelle École des Beaux-Arts, qui construisit aussi à l'occasion en style perse sur l'avenue Rio Branco (54). L'aspect de carnaval qu'ont pris entre 1900 et 1920 les grandes avenues de Rio et un peu plus tard celles de São Paulo fut une conséquence de ce goût

morbide pour la fantaisie et de ce souci superficiel d'érudition mal comprise. Les racines du mal étaient si profondes que même un mouvement comme l'art nouveau ne réussit pas à échapper à cette mentalité.

C) L'ART NOUVEAU

Il peut à première vue paraître curieux de voir classé parmi les styles historiques un mouvement qui fut avant tout une recherche foncièrement neuve et libre (55), une tentative de trouver un style appartenant en propre à son époque, et par conséquent une rupture avec le passé, une réaction contre l'éclectisme alors régnant. On y rencontre certes des motifs décoratifs (abondance de la flore naturaliste, lignes ondulantes comme des flammes) qui appartiennent aussi à l'art gothique, ou des traits qui soient communs avec le baroque (amour de la courbe, du mouvement, profusion ornementale); la parenté des thèmes ou des tendances est cependant toute superficielle et plus apparente que réelle; il ne s'agit jamais de réminiscences, mais bel et bien d'une interprétation franchement nouvelle, sans lien profond avec que qui avait pu se faire auparavant. Mais ce qui est vrai pour l'Europe, berceau de l'art nouveau, ne l'est pas forcément lorsqu'on change d'hémisphère et qu'on envisage le mouvement dans son contexte brésilien. Sur l'an-

cien continent, l'art nouveau fut une tentative de rénovation et de synthèse de l'ensemble des arts, architecture, arts plastiques et surtout arts décoratifs; s'il ne fut qu'un feu de paille qui dura au plus une dizaine d'années, il n'en avait pas moins des racines bien ancrées dans le sol où il était né et correspondait à des conditions particulières à son époque, essayant d'apporter une solution (ou des solutions parfois contradictoires) à l'avilissement de certaines branches artistiques du fait de l'avènement de l'ère industrielle. Au Brésil par contre, l'équilibre entre l'aspect technique et l'aspect formel de l'art nouveau disparut totalement : l'industrie locale était encore pratiquement inexistante et tout ou presque était importé d'Europe; les problèmes de fond ayant motivé les nouvelles recherches ne pouvaient être violemment ressentis et on ne vit dans l'art nouveau qu'une mode décorative au goût du jour, qu'il était bienséant d'imiter dans la mesure où elle faisait fureur dans les pays jouissant traditionnellement d'un grand prestige économique et culturel. On retrouve donc là encore une mentalité très proche de celle qui avait permis le succès de l'éclectisme : c'était une fois de plus un art exotique importé au Brésil par des Européens et apprécié en tant que tel par une aristocratie foncière et une grande bourgeoisie vivant le regard fixé sur l'Europe.

Il est, dans ces conditions, facile de comprendre pour-

quoi l'art nouveau s'est surtout développé à São Paulo, où vinrent se conjuguer une série de facteurs favorables. La richissime clientèle des planteurs de café, qui maintenait par des voyages fréquents et par la lecture de revues générales ou spécialisées (56) un contact étroit avec l'Europe, trouva sur place architectes, artistes et artisans (57) directement émigrés des pays où ce style connut une grande vigueur. De plus c'était indiscutablement la ville du Brésil la plus apte à saisir et à partager l'excitation qui s'était emparée de l'Europe au début du XXe siècle, la foi dans l'avenir dont l'art nouveau était une manifestation : si l'industrialisation y paraissait encore plus une promesse qu'une réalité solidement implantée, le développement d'un important réseau de chemin de fer contribuait à la transformation de la mentalité, tandis que la croissance rapide de la cité justifiait l'enthousiasme et les espoirs de sa population.

L'art nouveau ne fut toutefois pas un phénomène simple, facile à définir. En matière d'architecture surtout, le terme n'est pas exempt d'équivoque, il n'échappe pas à une certaine ambiguïté que nous avons signalée ailleurs (58); il englobe fréquemment des tendances variées et parfois contradictoires sous certains traits communs. Il y eut en fait plusieurs types d'architecture modern style, qui correspondent à des centres régionaux portant eux-mêmes la marque de l'activité d'une ou de plusieurs personnalités particulière-

ment accentuées. Cette situation ne pouvait que se répercuter à São Paulo, ville où l'art nouveau fut l'oeuvre d'architectes venus d'horizons divers.

L'influence de la Sezession viennoise est sensible chez Karl Ekman, bien qu'elle semble surtout avoir été livresque (59) : ce Suédois, né en 1866, fit ses études en Scandinavie, puis partit pour l'Amérique, où il travailla pour diverses firmes à New York et en Argentine avant de s'installer à son propre compte au Brésil. Après un rapide séjour à Rio de Janeiro, il se fixa à São Paulo; il y construisit une série d'édifices importants : l'école Alvares Penteado, le théâtre São José, la maternité São Paulo et de nombreuses villas, dont les principales étaient celles de la famille Alvares Penteado (villa Penteado et villa Antonieta) (60). Presque tous ont aujourd'hui disparu ou ont été mutilés d'une façon ou d'une autre (61). L'esprit extérieur était sobre et le dessin des façades résultait d'un canevas géométrique typique de l'école autrichienne d'Otto Wagner : symétrie absolue, murs plats coupés d'étroites fenêtres rectangulaires en hauteur fort rapprochées les unes des autres afin de combattre par leur verticalité accentuée (62) l'horizontalité du volume global du bâtiment, prédominance de la ligne droite accusant l'emploi des arcs et des courbes en certains points privilégiés, décoration florale ou linéaire limitée à quelques motifs assez minces, mais judicieusement placés pour en souligner l'importance.

Cette même influence autrichienne se retrouvait dans certaines oeuvres de Max Hehl, mais elle n'était plus aussi pure : le gothique modernisé de son collège des chanoinesses de St Augustin n'était en effet pas autre chose qu'un mélange de traits Sezession ajoutés à un ensemble où prédominaient les formes et l'ornementation gothiques.

L'architecture d'Ekman ne se résumait pas toutefois dans cet aspect extérieur Sezession généralement adopté. Au contraire ce fut dans le traitement des intérieurs de ses villas qu'il fut le plus heureux et imposa sa marque personnelle. Il n'en subsiste aujourd'hui plus qu'un seul, par miracle le plus important de tous historiquement et esthétiquement, celui de la villa Penteado, construite en 1902. La villa fut en effet le premier édifice art nouveau à São Paulo. Son propriétaire, le comte Alvares Penteado, l'un des seigneurs paulistes d'alors, à la fois planteur et industriel, était un grand connaisseur de la vie européenne et un esprit éclairé tourné vers l'avenir; ce fut lui qui demanda à Ekman de lui construire une maison "art nouveau", lançant ainsi une vogue qui se répandit comme une traînée de poudre.

L'élément de base de la composition est le vestibule (pl. 9), qui occupe la totalité du pavillon central, tant en longueur qu'en largeur et en hauteur; ce n'est pas un simple point de passage, mais la pièce essentielle, celle

où ont été réunis tous les effets esthétiques, tant décoratifs que spatiaux. On retrouve là une application caractérisée des principes de Victor Horta, dont Ekman a certainement connu les grandes réalisations, soit de visu, soit par des revues spécialisées. La liberté du plan et de la distribution des différents niveaux, le jeu optique obtenu par les escaliers, les tribunes, les ouvertures de toutes sortes, de toutes formes et de toutes dimensions donnant sur ce vestibule, l'interpénétration des espaces qui en est résulté aussi bien dans le sens vertical que dans le sens horizontal dérivent très certainement des solutions et des conceptions mises au point par Horta quelques années auparavant dans ses hôtels bruxellois. La décoration linéaire qui y domine, avec ses courbes et ses arabesques procédant plus du jeu abstrait de la géométrie que de l'imitation de la nature, est de son côté très proche de l'esprit d'Henry Van de Velde, l'autre grande personnalité artistique de la Belgique de l'époque. Ekman était donc très certainement un architecte au fait des réalisations européennes et des modifications du goût qui s'étaient produites dans les grandes capitales. Il savait s'en inspirer, mais il n'était pas un imitateur servile : la synthèse heureuse qu'il réussit à effectuer entre la symétrie très stricte du style Sezession, et l'audace, la liberté d'invention des maîtres belges est une première preuve de la sûreté de son choix, de ses dons

d'assimilation, de ses facultés créatrices. Son originalité tint cependant surtout de la maîtrise avec laquelle il fit du bois l'élément essentiel de son architecture d'intérieur. C'est de ce matériau qu'il retira presque tous ses effets décoratifs, soit par le traitement ornemental qu'il lui donna, soit par le jeu des contrastes obtenus; il sut en effet manier avec dextérité l'opposition entre la couleur sombre du bois verni et la clarté uniforme des murs (63), ou se servir du contrejour pour mettre en relief le dessin de ses balustrades, dont le profil en ombres chinoises se détachait avec netteté sur un fond lumineux. Pour Ekman cependant, le bois était tout autre chose qu'un simple moyen de décor : il utilisa au maximum non seulement ses qualités esthétiques, mais aussi ses possibilités constructives et fonctionnelles, fait prouvé à l'évidence par les escaliers de la villa Penteado ou les plafonds de la maison du docteur Kowarick, aujourd'hui détruite. Il parvint ainsi à la création d'ensembles d'une unité et d'une cohérence parfaites, où le bois joua un rôle similaire à celui du fer et de la fonte dans l'architecture d'Horta. Il pouvait y avoir là une concession aux conditions locales encore artisanales, mais c'est fort improbable, car il était alors facile d'importer tout ce que l'on voulait à des prix très favorables : à la villa Penteado même, cheminées, lustres, objets et statuettes en métal et jusqu'à la grande fontaine du jardin

vinrent directement d'Europe; ossatures, charpentes métalliques, colonnes en fer forgé toutes prêtes à être montées sur place, grilles, rampes d'escalier, etc., tout entrain librement, nous l'avons vu précédemment. Ce n'est donc pas poussé par la nécessité qu'**Ekman** a décidé de faire de l'art nouveau en se servant du bois comme élément de base. L'abondance et la beauté des essences rencontrées au Brésil a pu l'encourager dans cette voie, mais sa prise de position décidée est certainement venue de l'expérience séculaire que les Scandinaves, habitués à vivre au milieu d'immenses forêts, ont toujours eu de ce matériau : l'amour atavique qui en est résulté en fait aujourd'hui encore un des moyens d'expression favoris des peuples nordiques.

Le succès de la villa Penteado fut immédiat; l'art nouveau était lancé et les quartiers neufs (Santa Cecília, Champs-Élysées, Higienópolis, Vila Buarque, Bela Vista) se couvrirent en quelques années de belles demeures ou même de simples maisons de rapport qui portaient la marque indélébile quoique souvent superficielle de ce style. Presque toutes ont aujourd'hui disparu sous la pioche des démolisseurs, remplacées par d'énormes immeubles à appartements; le fait est certes regrettable, mais n'oublions pas que la plupart de ces constructions étaient loin d'être des chefs-d'oeuvre et manquaient d'authenticité. En dehors d'**Ekman**, un seul architecte semble s'être alors indiscutablement imposé : Victor Dubugras.

Ce français, né à La Flèche (Sarthe) en 1868 et mort à Rio de Janeiro en 1933, accompagna très jeune sa famille en Argentine. Il fit ses études d'architecture à Buenos Aires, et travailla avec l'italien Tamborini, mais il se lassa de la situation instable de l'Argentine et vint s'installer à São Paulo en 1891. Il fut pendant quelque temps un des collaborateurs de Ramos de Azevedo et entra en 1894 comme professeur de dessin d'architecture à l'Ecole Polytechnique. D'abord partisan déterminé des styles médiévaux (64), il vint à l'art nouveau en 1902, date à laquelle il exposa son projet pour la villa Flavio Uchôa (65), construite l'année suivante. Celle-ci était encore, comme nous l'avons vu un assez curieux mélange de néo-gothique, prédominant dans la décoration sculptée externe, et de pittoresque, obtenu par l'opposition d'emprunts aux styles les plus divers arbitrairement juxtaposés (66). L'art nouveau n'était pas apparent sur la façade principale; il se trouvait relégué dans l'entrée latérale, couronnée par une marquise de cuivre parsemée de lampes électriques (pl.10). Il était plus sensible à l'intérieur, où le vestibule à galerie occupait deux étages et était décoré de peintures inspirées par la flore brésilienne, exécutées sur des croquis de l'architecte (pl. 12). Il semble certain que Dubugras a utilisé là quelques-unes des leçons données par Ekman à la Villa Penteado, construite l'année où il dessina son projet. La villa Uchôa fut un édi-

fice de transition dans l'oeuvre de Dubugras : son extérieur, encore tout imprégné d'éclectisme et de rappels historiques, s'insérait très logiquement dans la ligne suivie jusqu'alors; la liberté des solutions adoptées dans la disposition interne, tant en plan qu'en matière d'ornementation, amorçait au contraire l'orientation très différente qui fut aussitôt après celle de l'architecte, brusquement converti à l'art nouveau. L'année 1903 marque en effet un tournant dans sa manière. Certes la rupture ne fut pas totale. Les motifs décoratifs "modern style" utilisés à partir de cette date se rapprochèrent d'abord assez nettement du répertoire antérieurement emprunté à l'art gothique : flore naturaliste, arcs trèflés, réseaux de courbes entrecroisées rappelant quelque peu le style flamboyant, surtout lorsqu'ils étaient employés pour orner des balustrades ou sculptés dans la pierre pour former des appuis de fenêtres comme dans la maison Numa de Oliveira (pl. 13) (67). Ils évoluèrent rapidement dans un sens plus abstrait et aussi plus spécifiquement art nouveau partout où Dubugras se servit du fer : grilles, vérandas, résilles de certaines fenêtres. En plan et en volume, ses villas devinrent de plus en plus souples au cours des années : les tracés arrondis augmentèrent de fréquence, des vérandas prirent une importance capitale dans la composition, allant même jusqu'à entourer presque complètement la maison (c'était là un premier pas vers l'étape suivante de la carrière de

l'architecte, le style néo-colonial). Il est facile de suivre cette évolution sur les photographies publiées par M. Flavio Motta (68) : on constate une libération progressive des formes romanes et gothiques (69), mais aussi une certaine décantation de ce qu'il y avait de gratuit dans l'art nouveau, avec recnerches de solutions architecturales à la fois esthétiques et fonctionnelles basées sur un emploi correct des matériaux de construction; c'était à l'origine une des préoccupations essentielles du mouvement européen, que Dubugras fut un des seuls à retrouver au Brésil.

L'ouvrage qui, s'il avait été réalisé, se serait sans doute avéré son chef-d'oeuvre et aurait en tout cas offert la meilleure synthèse de ses tendances successives, devait être le Théâtre municipal de Rio de Janeiro. Le projet de Dubugras ne fut classé qu'en seconde position lors du concours jugé en 1904 et il se vit préférer celui de l'ingénieur Francisco Oliveira Passos (70). L'originalité se plaçait pourtant tout entière du côté de Dubugras. Il avait respecté la solution classique marquant par des volumes distincts les trois parties essentielles d'un théâtre : scène, salle de spectacle, foyer. Toutefois seule la scène s'inscrivait en plan dans un rectangle, tandis que l'ellipse (longitudinale et tronquée pour la salle, transversale et complète pour le foyer) régnait ailleurs sans conteste (pl. 15). Cette forme inusitée était parfaitement perceptible au dehors, bien qu'un placage de ga-

leries superposées en atténuât le mouvement. L'extérieur était un curieux mélange de nouveauté fondamentale et de décor traditionnel emprunté cette fois tant à l'art roman italien (galerie de fines arcades en plein cintre placée directement sous les toits), qu'au deutéro-byzantin (tourelles flanquant la façade) et au gothique (arcs tréflés des balustrades et de la galerie latérale du rez-de-chaussée); l'ensemble aurait certainement été assez lourd et hétéroclite. L'intérieur par contre ne se ressentait pas de ce manque d'unité; le vestibule en était le morceau de bravoure (pl.16): on y retrouvait l'amour de Dubugras pour les galeries à arcades qui se superposaient sur trois rangs, mais sans rappel de caractère historique cette fois; le mouvement des escaliers, le dessin sinueux de la voûte, la décoration florale stylisée du carrelage, contrastant avec les lignes géométriques mais dynamiques des rampes et balustrades en fer forgé, la trouvaille enfin qui consistait à grouper les globes de l'éclairage électrique autour de chaque colonne comme s'ils formaient des chapiteaux, tous ces éléments se seraient accordés pour créer un ensemble sans précédent, homogène, moderne, ^{et en} ~~typique~~ ^{avancé sur} de son époque.

Dubugras n'eut d'ailleurs pas de chance avec ses grandes études pour des bâtiments officiels, car son projet d'édifice pour le Congrès fédéral (71), de peu postérieur à celui du théâtre, ne fut pas non plus construit. Bien conçu techni-

quement (72) et fonctionnellement, il n'eût d'ailleurs pas eu le même intérêt, dans la mesure où l'auteur n'avait pu ou voulu se passer pour un tel sujet de l'utilisation d'un vocabulaire décoratif classique pour lequel il ne se sentait visiblement pas d'attrait. Le résultat, massif et pesant, n'eût pas été heureux, c'est le moins qu'on puisse en dire.

Il n'en fut pas de même de la gare de Mayrink (73), premier édifice construit totalement en ciment armé au Brésil, où éclate l'originalité des conceptions de Dubugras, très en avance sur ses collègues tant au point de vue technique qu'au point de vue esthétique. Le choix du ciment armé offrait une série d'avantages essentiels dans le cas précis : il permettait d'obtenir un bloc unique, indéformable et susceptible de résister aux trépidations, distribuant le poids sur la totalité du terrain qui était de très mauvaise qualité; c'était de plus un procédé bon marché, d'autant plus que l'armature fut constituée par des rails usagés. Mais Dubugras n'était pas seulement un ingénieur compétent, il était aussi un architecte qui n'oubliait jamais les préoccupations esthétiques; il se livra à cet égard à une véritable réhabilitation de ce matériau, jusque-là méprisé et soigneusement dissimulé lorsqu'on l'utilisait. Sa gare, à laquelle on accède par un passage souterrain, est située entre les lignes de chemin de fer des deux compagnies qui

la desservent, solution pratique pour les voyageurs qui doivent changer de train; elle n'a donc pas de façade extérieure et intérieure et elle a pu être conçue sur un plan absolument symétrique : corps rectangulaire éclairé par de grandes verrières, flanqué de deux corps secondaires en demi-cercle abritant les services. La simplicité du plan se retrouve dans l'élévation; mais quatre tours ont été ajoutées aux angles du corps central dans un but purement plastique (74) (bien qu'elles soient utilisées pour le télégraphe); elles sont couronnées par des plates-formes en porte-à-faux largement débordantes soutenues par des montants en fer forgé qui, avec la marquise enveloppant le bâtiment, rappellent l'affection de Dubugras pour l'art nouveau. L'ensemble annonce nettement l'architecture fonctionnelle, mais dénote un goût prononcé pour les soucis formels, qui ne sont pas sacrifiés : on y trouve un jeu savant de courbes élémentaires et de lignes droites, une juxtaposition de volumes simples qui font pressentir la voie dans laquelle s'engagera plus tard l'architecture brésilienne. Il était cependant trop tôt pour que ce chemin pût être résolument suivi et Dubugras lui-même l'abandonna aussitôt pour se lancer dans l'aventure néo-coloniale.

Il est beaucoup moins facile que chez Ekman de déceler chez Dubugras les influences qui ont pu jouer dans cette période art nouveau de sa carrière. S'il naquit en France, il

passa toute sa vie en Amérique du Sud et sa formation, bien qu'européenne, ne fut pas directe mais transmise de seconde main par l'intermédiaire d'architectes émigrés, comme l'Italien Tamburini. Il en découla un certain retard dans son évolution, compensé par la nécessité d'un effort plus grand pour se tenir au courant et d'un approfondissement plus personnel des problèmes architectoniques et stylistiques. Nul doute que Dubugras n'ait possédé une grande culture tant archéologique que technique; tous ses travaux en font foi. Il maintenait évidemment des contacts continuels avec l'Europe à travers les revues spécialisées d'arts décoratifs et à travers celles de caractère scientifique, conservant toujours un équilibre entre le côté formel et le côté constructif de l'architecture; il ne cessa en effet d'évoluer entre ces deux pôles, s'inclinant tantôt plus d'un côté, tantôt plus de l'autre. Étant donné ces préoccupations fondamentales, ce furent certainement les réalisations des Belges Horta et Van de Velde, peut-être aussi celles de l'Écossais Mackintosh, qui l'intéressèrent le plus, mais il est difficile de retrouver chez lui une influence décisive de quelque maître que ce soit. Il n'alla d'ailleurs jamais aussi loin dans l'art nouveau que ses collègues européens et ne se débarrassa que rarement des impositions des styles historiques, sans doute en raison de l'ambiance qui l'entourait au Brésil et de l'incompréhension qui aurait accompagné toute tenta-

tive trop audacieuse de se dégager de ce contexte. La diversité de l'oeuvre de Dubugras, passant du néo-roman et du néo-gothique à l'art nouveau puis au néo-colonial est donc plus apparente que réelle; on y retrouve une continuité très marquée et une logique interne qui justifient la parenté malgré tout sensible entre des ouvrages relevant de styles aussi différents.

Si on les compare avec Ekman et avec Dubugras, les architectes italiens qui ont travaillé à São Paulo dans le style art nouveau font assez piètre figure (75). Ils se contentèrent en fait d'appliquer sur leurs constructions une décoration naturaliste, qui est très loin de rappeler la vigueur floreale de leur patrie d'origine. Cette position très en retrait, d'autant plus curieuse qu'en matière d'arts appliqués ce sont des Italiens qui ont joué au Lycée des Arts et Métiers, sous la direction de Luigi Scattolini, un rôle décisif, s'explique certainement par des raisons psychologiques auxquelles nous avons déjà fait allusion (76) et par la férule de Ramos de Azevedo, peu enclin à laisser ses collègues s'éloigner du vocabulaire architectonique classique, mais plus tolérant en matière d'ornementation (77). Ni Domiziano Rossi, ni Micheli, ni Chiappori, ni un peu plus tard Bianchi ne peuvent donc être considérés du fait de leurs réalisations comme des adeptes fervents de l'art nouveau; ils ont à l'occasion adhéré à la mode de l'époque et ont conservé tardive-

ment, le dernier surtout, un goût prononcé pour la décoration florale, mais leur architecture s'inspira plus des modèles de la Renaissance que de ce qui se faisait dans l'Europe contemporaine.

A Rio de Janeiro, l'art nouveau ne connut pas un développement aussi poussé qu'à São Paulo. Si l'on en croit Lucio Costa (76), l'un des architectes les plus significatifs de ce mouvement aurait été Silva Costa, auteur de maisons sur la plage de Copacabana. La disparition totale de ces édifices ne permet plus de s'en faire une idée. Quelques ouvrages de l'italien Virzi, autre grand nom de l'art nouveau carioca ont par contre subsisté; ce sont des spécimens assez curieux, où les traits spécifiquement "modern style" se mêlent à des souvenirs historiques caractérisés. La maison, sise rue de la Gloria, construite pour les laboratoires pharmaceutiques "Elixir de Nogueira", vraisemblablement terminée en 1916 (79), est dotée, de part et d'autre de l'entrée, de puissants atlantes baroques, morceau de bravoure d'une décoration surchargée. Plus intéressante toutefois est la maison (pl. 17) située dans le même quartier, plage du Russel n° 734 (n° 172 dans l'ancienne numérotation), qui ne tardera sans doute pas à succomber sous la pioche des démolisseurs (80). Comme la précédente, c'est une habitation tout en hauteur, avec la verticalité comme trait dominant; l'inspiration médiévale est très sensible dans cette véritable

tour qui rappelle les solutions adoptées dans certaines villes italiennes; le couronnement en terrasse couverte par un toit débordant supporté par de minces piliers de bois jumelés prenant assise sur des corbeaux de pierre largement saillants a un petit air de fortification d'opérette qui n'est pas l'effet du hasard; les arcades entourant de trois côtés la minuscule cour, comme s'il s'agissait d'un petit cloître, l'abondance des arcs, les colonnes jumelées surmontées d'un chapiteau, les nombreux encorbellements, l'avancée en surplomb du deuxième étage du bâtiment situé en retrait et divers autres détails contribuent aussi à un rapprochement avec l'architecture du Moyen âge. En contrepartie les formes sans précédent, étranges et souvent irrégulières, adoptées notamment dans le tracé des arcs, la fantaisie totale régnant dans la juxtaposition et la superposition des volumes, l'abondance des grilles et des balcons en fer forgé, où domine le jeu linéaire des diagonales et des volutes, appartiennent bien à l'esprit et au vocabulaire de l'art nouveau. La synthèse est heureuse et rappelle un peu l'oeuvre du catalan Gaudi, qui lui aussi était parti d'une inspiration d'origine médiévale pour aboutir à des créations totalement inédites. Virzi ne parvint naturellement ni à la puissance ni à l'audace qui caractérisaient les réalisations de Gaudi, mais il n'est pas douteux qu'il fut au Brésil un représentant valable d'une tendance assez peu répandue du

"modern style" (81), où l'accent était mis sur les préoccupations purement formelles.

L'art nouveau paraît s'être prolongé assez tardivement à Rio (82) et s'être assez bien intégré, dans le domaine de l'habitation particulière, à la vague d'éclectisme historique qui submergea la ville. Il connut aussi un certain succès dans les bâtiments commerciaux et industriels, dont les façades furent fréquemment ornées d'un abondant décor naturaliste ou de grilles et de balcons en fer forgé aux arabesques compliquées (83).

La vogue du "modern style" ne se limita pas aux deux principaux centres du pays. On en retrouve des traces éparpillées à Salvador et à Belo Horizonte (84). Dans cette dernière ville, pourtant bâtie au moment du plein essor de l'art nouveau, seules quelques maisons appartenant à des personnalités locales comme João Pinheiro, gouverneur de l'état de 1906 à 1908, adoptèrent franchement la nouvelle mode tout en conservant un certain nombre de traits traditionnels; dans la plupart des cas, il n'y eut que juxtaposition de quelques éléments fonctionnels, et plus encore décoratifs, à des ensembles d'un esprit tout différent (85). Il ne s'agissait d'ailleurs pas de créations réalisées sur place, mais de structures et d'ornements en fer importés directement d'Europe et montés tels quels à leur arrivée. Le chef-d'oeuvre est sans contre-dit le magnifique escalier entièrement métallique installé

dans le Palais de la Liberté, siège du pouvoir exécutif : son intérêt est d'autant plus grand qu'il prouve le prestige dont jouissait le fer en matière d'arts appliqués; on lui reconnaissait dans ce domaine, mais dans ce domaine seulement, des qualités esthétiques qui le rendaient digne de figurer à une place d'honneur dans un bâtiment officiel, dont l'architecte par contre se devait d'obéir à un académisme classicisant.

Toutefois la ville brésilienne qui, en dehors de São Paulo et Rio, fut le plus touchée par l'art nouveau, se trouve sur les bords de l'Amazone. Il s'agit de Belem, la capitale du Pará, qui connut au cours de la première décade du siècle un essor fantastique mais provisoire, grâce au commerce du caoutchouc. La richesse rapidement accumulée par les particuliers passa en grande partie dans la construction de belles demeures ou d'édifices commerciaux plus ou moins somptueux, où l'on retrouve de nombreuses traces "modern style" (86). Il n'y a là rien d'étonnant, puisque la période dorée du caoutchouc, qui vit la fortune de Belem et celle de Manaos coïncida avec la grande faveur internationale de l'art nouveau; il eût au contraire été curieux que cette clientèle de nouveaux riches, aux regards et aux intérêts tout entiers tournés vers l'Europe, n'ait pas été séduite par l'aspect ostentatoire de la mode au goût du jour. Les résultats ont cependant été assez médiocres. Plus encore

qu'à São Paulo ou à Rio de Janeiro, il y eut un extraordinaire mélange de styles du passé dans la plupart des édifices alors construits. La villa Bolonha, oeuvre de l'ingénieur Francisco Bolonha, grande figure de l'art nouveau à Belém, en offre un exemple typique avec sa tourelle hexagonale vaguement médiévale, son porche à arcades, sa forte corniche supportée par des corbeaux faisant penser à des mâchicoulis, son rez-de-chaussée à refends, ses combles à la Mansard, ses fenêtres Sezession, et, dans les salles de séjour du premier étage, ses vérandas saillantes rappelant l'architecture de l'anglais Webb à la fin du siècle précédent. On ne peut donc parler que d'une pénétration superficielle du "modern style" sur les rives de l'Amazone et non de l'implantation réelle d'un mouvement original (87).

L'art nouveau au Brésil a donc pris des aspects assez divers, suivant les régions et surtout suivant la personnalité et la formation des architectes qui l'ont introduit dans le pays ou adopté. Il existe toutefois un certain nombre de points communs qui méritent d'être soulignés. Il ne fut que rarement un essai de rénovation de l'architecture, la recherche d'un style caractéristique de son époque; il n'eut donc pas la signification profonde qui fut la sienne en Europe. Loin d'être une tentative de combattre l'esprit éclectique alors régnant, il s'intégra parfaitement à celui-ci et devint essentiellement une mode comme une autre. Il n'y eut

pas de ce fait rupture, incompatibilité totale avec l'imitation des styles du passé, mais plutôt une curieuse synthèse d'éléments empruntés à ces derniers, à l'art gothique en particulier (88), et de traits typiquement art nouveau. De ces préoccupations presque toujours purement formelles ne pouvait rien naître de bien durable, surtout à une époque où le goût était aussi instable. Alors qu'en Europe le "modern style" fut un premier pas vers une architecture réellement contemporaine, au Brésil il ne passa pas d'un simple épisode sans lendemain : on ne peut en effet établir dans ce pays aucun rapport entre deux mouvements séparés par un intervalle d'au moins vingt ans, dont le premier fut résolument ignoré par le second. La nouvelle architecture brésilienne ne naquit pas d'une lente maturation sur place, elle résulta une fois de plus d'une importation pure et simple en provenance directe de l'ancien monde. Elle dépassa toutefois rapidement le stade de l'application plus ou moins servile de certaines règles et de certains principes et trouva une voie autonome. Ceci a indiscutablement été dû à la naissance d'une certaine personnalité artistique proprement brésilienne, dont le premier symptôme fut cependant encore un style historique : le néo-colonial.

D) LE STYLE NÉO-COLONIAL

(89)

Comme l'a fait pertinemment remarquer Lucio Costa, la controverse entre le "faux colonial" et "l'éclectisme des faux styles européens", qui atteignit son point critique peu après 1920, peut paraître aujourd'hui une querelle enfantine rappelant celle du sexe des anges à la veille de la prise de Constantinople par les Turcs. Les partisans des deux thèses ne se rendaient compte ni des modifications profondes que la révolution industrielle avaient apportées dans la vie contemporaine, ni des problèmes nouveaux que les architectes seraient amenés à résoudre pour donner une réponse adéquate aux nécessités de l'homme du vingtième siècle. Or l'architecture n'a jamais été et ne sera jamais de l'art pour l'art; elle est liée aux besoins matériels de la civilisation qui la voit naître et elle en représente un des signes les plus évidents; elle ne peut tourner le dos à ces besoins sans perdre toute authenticité et toute valeur durable. Le débat purement formel qui s'était instauré était donc académique au plus haut point; il ne menait à aucune solution d'avenir.

On aurait tort pourtant de négliger l'aspect psychologique de la question et de considérer la vogue du néo-colonial comme un épisode sans conséquences. Ce mouvement fut en réalité la première manifestation d'une prise de

conscience par les Brésiliens des possibilités de leur pays et de son originalité. Nous avons déjà signalé antérieurement l'importance de ce phénomène sans lequel l'architecture brésilienne ne serait pas ce qu'elle est aujourd'hui (90).

Il peut dans ces conditions paraître quelque peu curieux que les deux précurseurs du néo-colonial n'aient pas été brésiliens et qu'ils aient travaillé à São Paulo, la ville qui, tout entière tournée vers le présent et l'avenir, méprisait et détruisait avec une superbe audace les vestiges de son passé, au demeurant peu significatifs en comparaison avec ceux d'autres régions. Cette anomalie est plus explicable si l'on songe à la nationalité de l'un de ces deux architectes, le portugais Ricardo Severo et à la personnalité du second, notre vieille connaissance Victor Dubugras.

L'ingénieur Ricardo Severo (91), originaire de Porto où il avait fait ses études, avait dû s'exiler au Brésil à la suite d'une conspiration destinée à renverser la monarchie au Portugal. Il y demeura même après la proclamation de la république dans son pays en 1910, devint l'associé et plus tard le successeur de Ramos de Azevedo, jouissant par conséquent d'une position solidement établie. C'était un homme de grande culture, très attaché à l'architecture traditionnelle de sa patrie et surtout à celle du nord du Portugal (92) qu'il connaissait admirablement et avait étudié d'un point de vue archéologique; le fait de rechercher son inspiration

dans une imitation relative des modèles de sa région natale, était donc pour lui une attitude aussi naturelle que celle des émigrés italiens accordant leur faveur aux divers styles issus de la Renaissance. Or ce nationalisme portugais, que Ricardo Severo avouait franchement dans la série de conférences qu'il prononça en 1914 sous les auspices de la "Société de culture artistique", était susceptible de trouver au Brésil un terrain favorable et une certaine logique interne; il s'agissait après tout d'un retour à une tradition, qui n'avait jamais été totalement oubliée et qui pouvait être considérée comme une source vive caractéristique de la personnalité luso-brésilienne. Ricardo Severo ne se contenta pas toutefois de mener avec vigueur sa campagne en faveur du "style colonial brésilien" (93), il prêcha d'exemple, construisant pour lui-même et pour quelques particuliers, touchés par ses idées et par l'élégance de son architecture, de très belles maisons, aujourd'hui malheureusement toutes disparues. Les plus caractéristiques furent celles destinées à son propre usage, l'une à São Paulo, l'autre à Guarujá au bord de la mer (pl. 18) et celle de Numa de Oliveira sur l'avenue Paulista (94). Le caractère de ces demeures venait de l'emploi systématique d'éléments empruntés à l'architecture civile portugaise des XVII^e - XVIII^e siècles : vérandas supportées par de simples colonnes toscanes, toits plats largement débordants, constitués de tuiles rondes et munies aux

angles d'une tuile en forme de plume recourbée vers le haut rappelant la vogue de l'exotisme chinois au siècle des lumières, jalousies et moucharabiehs à la lointaine origine musulmane, azulejos, fabriqués directement à Porto, recouvrant les murs des vérandas (95). Il ne s'agissait toutefois nullement de copies des maisons anciennes, qui répondaient toutes à un schéma très simple tant en plan qu'en volume. Les maisons de Ricardo Severo étaient au contraire extrêmement variées et traitées avec toute la liberté permise par la technique contemporaine. Il n'hésitait pas à jouer des angles rentrants dans la répartition des masses et plus encore des retraits progressifs en élévation, particulièrement sensibles dans sa maison de Guarujá. Jamais on ne se fût adonné à l'époque coloniale à de semblables exercices de virtuosité gratuite, jamais non plus le degré de raffinement atteint par Ricardo Severo n'eût été pensable à ce moment. Les ouvrages de celui-ci étaient donc modernes, mais conçus de manière à rappeler intensément une architecture du passé.

La distinction obtenue naturellement, sans effort apparent par Ricardo Severo ne se retrouva pas chez Victor Dubugras; celui-ci ne pouvait avoir, du fait de ses origines et de sa formation, ni la très vive sensibilité du Portugais à l'égard de l'architecture luso-brésilienne, ni sa connaissance profonde des plus infimes détails. L'esprit

qui l'anima fut donc assez différent : il ne se soucia ni d'employer les mêmes matériaux qu'à l'époque coloniale, ni de reproduire systématiquement un répertoire décoratif fidèle; il se contenta d'une certaine parenté formelle, sans jamais s'astreindre au respect de principes absolus. Son esprit à la fois éclectique et novateur l'amenait en effet à puiser à toutes les sources pour en tirer ce qu'il considérait comme le meilleur.

Dès 1915, Dubugras avait adopté le nouveau style (96); il semble donc que cette conversion soit due à la campagne en faveur du néo-colonial menée par Ricardo Severo en 1914. C'était là une possibilité neuve qui s'offrait au moment où la veine de l'art nouveau s'épuisait et Dubugras n'était pas homme à laisser passer une chance de succès. Il n'était pas prêt non plus à se renier. Son "architecture traditionnelle brésilienne", terme qu'il adopta pour désigner cette ultime tendance, ne rombit pas totalement avec les phases antérieures de son oeuvre, comme on peut aujourd'hui encore le constater dans les réalisations qui ont eu la chance de parvenir jusqu'à nous : l'escalier de la "ladeira da memoria", exécuté lorsque Washington Luiz était maire de São Paulo, et l'ensemble de monuments commémoratifs (97) érigés en 1922, pour la commémoration du Centenaire de l'indépendance du Brésil, le long de l'ancienne route descendant à Santos, lorsque le même Washington Luiz était gouverneur de l'état.

Dans tous ces monuments, Dubugras fit un large usage des azulejos dessinés par Wasth Rodrigues (98), reprit quelques éléments classiques de l'architecture luso-brésilienne (vérandas, balcons, toits plats de tuiles rondes largement débordant, linteaux des fenêtres, frontons à pinacles d'ailleurs empruntés à l'architecture religieuse et non à l'architecture civile), mais il ne chercha nullement à en faire un emploi archéologiquement correct; il y mêla d'autres formes dont il s'était fréquemment servi auparavant (arcs en plein cintre à tonalité romane; courbes des marches d'escaliers ou des murs des vérandas rappelant l'art nouveau); enfin et surtout il employa de la pierre brute très sombre dont il laissa à nu l'appareil irrégulier, ce qui donnait à ses bâtiments (pl. 19) un aspect grossier et lourd contrastant fortement avec la couleur claire des crépis systématiquement utilisés dans l'architecture d'origine portugaise. Le mélange de styles et la fantaisie pittoresque était encore plus sensible dans un des derniers projets qu'il dessina, mais qu'il ne put réaliser : la maison d'Arnaldo Guinle à Térésopolis (pl. 20), au pied de la chaîne dominée par l'étrange pic appelé le doigt de Dieu. N'avait-il pas imaginé de reprendre dans le bâtiment la forme inattendue de la montagne devant laquelle celui-ci se détachait ?

On ne peut dire que cette évolution de Dubugras vers le néo-colonial ait été heureuse; quelque soit le souci de

franchise dans l'emploi des matériaux qui ait toujours été le sien, il est évident que ce fut finalement le côté formel qui l'emporta dans cette dernière période de son oeuvre. Or ce n'était pas là le point fort de cet architecte trop influençable et de mentalité trop éclectique en la matière malgré son indéniable imagination. Il s'agissait là d'un recul très net de la part d'un homme qui avait dès 1908 pressenti des chemins franchement nouveaux.

Si le mouvement néo-colonial avait commencé à São Paulo dès 1914, avec l'action personnelle de Ricardo Severo rapidement suivi par Victor Dubugras, ce ne fut pas toutefois dans cette ville qu'il connut une grande ampleur et qu'il fut historiquement le plus important. Le contraire eût d'ailleurs été étonnant, car les circonstances ne s'y prêtaient pas. São Paulo n'était à l'époque coloniale qu'un gros village assez pauvre qui ne connut jamais la splendeur d'autres régions comme le Nord-est, Minas Gerais ou Rio de Janeiro. La prospérité ne surgit qu'avec l'exploitation du café à partir de la seconde moitié du XIXe siècle. Un retour vers le passé n'y présentait donc a priori pas beaucoup d'attraits, d'autant plus que la grande majorité de sa population était composée d'immigrés sans attache avec le pays. La ville s'enorgueillissait au contraire de sa croissance foudroyante, qui entraînait la destruction systématique de tout ce qui était un peu ancien. Une telle mentalité ne pouvait être favorable à un mouvement traditionnaliste.

La situation était tout autre à Rio de Janeiro. On y avait certes aussi la démolition facile, mais cette attitude n'avait pas un caractère systématique comme à São Paulo. Et surtout, l'ambiance culturelle n'était pas la même; il existait dans la capitale fédérale une élite intellectuelle que l'étude des arts du passé ne laissait pas indifférente. L'Ecole des Beaux-Arts avait jusque-là cherché à imiter l'Europe et tourné le dos à tout ce qui rappelait la période coloniale, mais c'était là une attitude qui pouvait changer rapidement. Il suffisait que cette élite intellectuelle prit conscience de la valeur de cet art luso-brésilien pour qu'un mouvement néo-colonial de caractère érudit trouvât subitement une ambiance favorable à son développement. Or les conditions se prêtaient à cette évolution : on commençait en certains milieux à se lasser de l'éclectisme, à ressentir un besoin de nouveauté et d'indépendance qui ne soit plus seulement politique; un retour aux sources de l'architecture "nationale" offrait un moyen d'affirmer publiquement la personnalité brésilienne et la maturité du pays (99). Il a donc suffi qu'apparut à Rio un paladin décidé de l'art néo-colonial, joignant à une passion forcenée un dynamisme sans précédent et une considérable fortune personnelle lui donnant de grands moyens d'action, pour que le mouvement néo-colonial se répandît comme une traînée de poudre. Cet extraordinaire paladin s'appelait José Mariano Filho (100).

Ce n'était pas un architecte, mais un critique d'art et un théoricien. Une de ses premières initiatives fut de créer un prix important qu'il plaça avec beaucoup d'habileté sous le patronage d'Heitor de Mello, le prestigieux architecte récemment décédé. Il s'agissait d'un concours public (qui fut jugé par l'Institut brésilien des architectes le 5 septembre 1921) "destiné à augmenter les études préliminaires tendant à la création d'un type d'architecture nationale, inspiré directement du style traditionnel des constructions architectoniques sacrées et civiles pratiquées au Brésil durant la période coloniale" (101). La manoeuvre était adroite: en confiant d'une part la constitution du jury à l'organisation professionnelle représentant l'ensemble des architectes, en obtenant de l'autre l'exposition des projets au salon annuel de l'École des Beaux-Arts, José Mariano Filho assurait à sa conception de l'architecture une large publicité et une ample pénétration dans les milieux qu'il voulait précisément conquérir (102). Il parvenait ainsi à une sorte de reconnaissance officielle de sa propre prise de position et traçait un programme qui engageait l'avenir.

C'était avant tout sur le côté plastique qu'insistait José Mariano (103), mais selon son point de vue le style néo-colonial ne devait pas se contenter de reprendre les formes du XVIIe ou du XVIIIe siècle, il devait en exprimer de nou-

velles, à la fois fidèles à l'esprit du passé et à celui du présent. Cette idée de recherche créatrice ne s'attachant pas à la lettre mais à l'esprit était susceptible d'apporter une contribution féconde, mais n'était pas applicable dans le domaine précis auquel s'intéressait José Mariano. Celui-ci ne perçut pas la contradiction totale à laquelle il se heurtait en limitant ses préoccupations à l'aspect formel : le vocabulaire architectonique et décoratif de l'époque coloniale correspondait à l'utilisation de certains matériaux, à certains usages et à un certain type de civilisation; vouloir maintenir une partie de ces éléments en se contentant d'effectuer quelques variations sur les mêmes thèmes, lorsque leur signification profonde avait disparu et qu'ils n'avaient plus de véritable raison d'être, revenait à tomber dans l'anachronisme qu'il voulait éviter. Il s'enferma ainsi rapidement dans un système rigide, élaborant une véritable doctrine et dictant des règles qui descendaient parfois jusqu'à des détails très précis (104), restant fidèle jusqu'à sa mort à ce qu'il considérait comme une vérité absolue.

La prédication passionnée de José Mariano eut un grand retentissement parmi les architectes et le public cultivé. Le style néo-colonial trouva immédiatement une magnifique occasion de s'affirmer : l'Exposition internationale du Centenaire de l'Indépendance (105), qui s'ouvrit en 1922. Cer-

tains des pavillons brésiliens étaient parfaitement académiques, mais la majorité d'entre eux (et indiscutablement les plus réussis) se rattachaient au nouveau style, considéré comme un "symbole de l'émancipation artistique du pays" cent ans après son émancipation politique. Presque toutes ces constructions ont aujourd'hui disparu, car elles étaient en grande partie provisoires, mais il n'est pas douteux qu'elles s'avéraient de qualité et contrastaient par leur originalité avec l'éclectisme de la plupart des pavillons étrangers. L'une des plus typiques était le Pavillon des Petites Industries par Nestor de Figueiredo et C.S. San Juan (pl. 21); l'inspiration du couvent de S^t François à Salvador (Bahia) y était sensible à l'analyse, mais avait été très heureusement transposée dans un type de bâtiment répondant à une toute autre finalité; le grand fronton rococo décoré d'azulejos, les deux galeries latérales superposées rappelant l'élévation des cloîtres franciscains, les tours des extrémités et tous les motifs décoratifs étaient empruntés à l'architecture religieuse baroque, mais admirablement intégrés au programme fonctionnel d'un pavillon adapté au climat du pays, avec ses longues galeries d'exposition ouvertes de part et d'autre pour permettre une agréable circulation d'air.

Plus simples étaient le Pavillon de Chasse et Pêche par Armando de Oliveira, où apparaissait une heureuse combinaison d'éléments caractéristiques de l'architecture des grandes

plantations de l'intérieur du nord-est brésilien, et la grande porte monumentale nord de Raphael Galvão et M. Brasil do Amaral, traitée avec une sobriété qui accentuait les emprunts faits à l'architecture traditionnelle. Le seul ouvrage néo-colonial de cette exposition qui subsiste aujourd'hui est l'actuel Musée historique national (pl. 22), alors Palais des Grandes Industries, oeuvre de Memória et Cuchet. Ce n'était en principe qu'une restauration de l'ancien arsenal de 1762, mais il y eut en réalité une reconstruction complète où les architectes firent preuve d'une grande liberté d'interprétation. L'ensemble est une indiscutable réussite, qui enchante notamment par le jeu chromatique auquel il a donné lieu : la dominante rose des murs s'harmonise parfaitement avec le gris veiné aux reflets bleutés des piliers d'angles en pierre apparente, le brun sombre des galeries en bois de l'étage supérieur, le bleu et blanc des azulejos et des tuiles vernissées au revers de l'avancée du toit. La réhabilitation de la couleur fut d'ailleurs un des apports indiscutables du style néo-colonial, la première manifestation d'une tendance qui se retrouva plus tard dans l'architecture "moderne" locale.

Le succès du néo-colonial à l'Exposition internationale de 1922 eut une répercussion profonde; il fut non seulement apprécié localement mais loué par les étrangers, séduits par l'exotisme qui s'en exhalait; ces louanges renforcèrent à leur tour l'enthousiasme brésilien pour le mouvement, qui bé-

néficia désormais d'un appui officiel déclaré. Lorsque en 1926, le ministère de l'Agriculture réalisa un concours pour le choix de l'avant-projet du pavillon du Brésil à l'Exposition de Philadelphie, la première condition du programme était d'adopter le style colonial. Les six propositions présentées par les figures de proue en la matière étaient très variées, mais montraient les difficultés auxquelles se heurtaient les architectes quant au choix de la voie à suivre (106): les deux projets d'Elisário Bahiana ressemblaient à de grandes demeures résidentielles, celui de Nereu Sampaio et Gabriel Fernandes (les vainqueurs du prix Meitor de Mello en 1921) paraissait un couvent du XVIIIe siècle, celui d'Angelo Bruhns hésitait entre l'architecture civile et religieuse, celui de Raphael Galvão et Edgar Vianna avait trouvé l'équilibre monumental nécessaire, mais aux dépens des solutions fonctionnelles; seul le projet primé, dû au jeune Lucio Costa s'était appliqué à résoudre parfaitement les problèmes de distribution interne et de circulation tout en conservant une grande parenté formelle avec l'architecture de l'époque coloniale.

La plus noble réalisation officielle en style néo-colonial fut l'Ecole Normale de Rio de Janeiro (appelée aujourd'hui Institut d'Education), oeuvre d'Angelo Bruhns et du portugais José Cortez (1926-1930). Là encore l'inspiration de l'architecture monastique est sensible, tant

à l'extérieur (pl. 23) qu'à l'intérieur. La cour avec sa triple rangée de galeries superposées fait penser aux anciens collèges jésuites (pl. 24), tandis que le corps central de la façade rappelle un peu le frontispice de quelques églises conventuelles de la région de Pernambouc. L'empreinte classique est cependant présente tant dans la symétrie absolue de l'ensemble que dans les refends qui soulignent l'austérité du rez-de-chaussée, à laquelle s'oppose une certaine exubérance décorative des étages. Les architectes ont visiblement voulu donner à l'édifice un caractère de monumentalité qu'ils estimaient ne pouvoir trouver que dans un équilibre global, n'excluant toutefois nullement la fantaisie dans les détails (107).

Plus encore que dans les bâtiments publics, le néo-colonial triompha dans l'architecture privée résidentielle, mais il est curieux de noter que le plus grand succès quantitatif ne fut pas remporté par un style d'origine indigène. Ce fut la mode des maisons "Missions espagnoles", importée des Etats-Unis par Edgar Vianna, qui s'imposa, avec ses massives arcades en plein cintre, ses colonnes torsées, son fort crépi en relief aux dessins informels rappelant vaguement la décoration arabe (108). Nous ne nous y attarderons pas car ce n'était là une fois de plus qu'une forme d'éclectisme exotique, dont l'intérêt est limité. Plus digne d'attention est la véritable conversion qui s'est produite à l'École des

Beaux -Arts, où en 1925 les élèves sortants présentaient des projets en style néo-colonial, entre lesquels se distinguaient ceux d'Attilio Corrêa Lima et Paulo Antunes Ribeiro (109), qui devaient par la suite s'illustrer dans une autre voie, celle de l'architecture "moderne". L'architecte qui se trouva le plus intimement mêlé à cette double aventure et marqua de sa personnalité tant le mouvement néo-colonial que le mouvement rationaliste postérieur, fut sans contredit Lucio Costa. Il peut paraître assez curieux qu'un jeune homme, âgé de vingt-deux ans en 1924 à sa sortie de l'Ecole, ait pu avoir sur ses condisciples un ascendant tel qu'il soit rapidement apparu comme un chef de file, mais le fait est là : sa très grande culture, sa formation partiellement européenne, la sûreté de son goût, sa grande modestie et l'appui de José Mariano furent les éléments essentiels de son ascension rapide. Associé à Fernando Valentim, il projeta et construisit une série de maisons de style néo-colonial présentant un intérêt considérable, car elles contenaient déjà en germe l'évolution qui l'amena quelques années plus tard à l'architecture nouvelle. Examinons par exemple le projet élaboré pour Raul Pedrosa (110); l'aspect général était typiquement néo-colonial, mais il y avait une cohérence totale dans l'agencement du plan (pl. 25) et la répartition des volumes (pl. 26); chacun de ceux-ci correspondait à une partie bien déterminée de la maison (de gauche

à droite : parties basses destinées aux domestiques, bloc principal en L couché, portique surmonté d'une terrasse, atelier); la hiérarchie entre ces diverses parties était clairement marquée par une différence dans la hauteur qui leur était affectée, mais il n'y avait aucune rigidité; la composition était libre et le jeu des toits à simple pente, à double pente, à quatre pentes, établissait une transition et une gradation soigneusement étudiées qui donnaient à l'ensemble un équilibre entre l'ordre logique et l'imagination, dont résultait un charme très réel. Les éléments décoratifs étaient empruntés au passé, mais ils n'excluaient nullement des recherches neuves dans d'autres domaines. Par ailleurs lorsqu'il construisit à la même époque pour la famille Daudt de Oliveira des maisons jumelles se faisant front dans un jardin (111), Lucio Costa sut allier similitude d'ensemble et variations évitant toute symétrie absolue tant en plan qu'en élévation, afin d'obtenir une unité qui écartât toute trace monumentale susceptible de nuire à l'intimité et sans raison d'être dans une simple demeure familiale. Plus perspicace que ses aînés, Lucio Costa avait perçu dès l'origine que l'adoption d'un "style" ne suffisait pas à résoudre les problèmes. Alors que José Mariano prônait la nécessité pour le néo-colonial d'être parfaitement adapté à la vie moderne mais accordait au côté formel une telle importance qu'il restait prisonnier d'un

système (112), alors que beaucoup de ses collègues tombaient dans l'erreur de vouloir imiter de trop près les détails de l'architecture de l'époque coloniale, demeurant ainsi les esclaves d'un éclectisme de caractère historique et d'un décorativisme superficiel, Lucio Costa avait compris, lui, qu'il ne fallait pas s'en tenir à la lettre, mais retrouver aussi l'esprit qui avait présidé à la naissance de cette architecture coloniale : or sa valeur tenait pour une bonne part au fait qu'elle avait apporté, en matière de construction civile notamment, une réponse satisfaisante aux problèmes posés par les nécessités du moment; il ne suffisait donc pas de lui emprunter son vocabulaire architectonique, mais il fallait aussi transposer en termes contemporains sa parfaite logique interne. La profonde compréhension du véritable sens de l'architecture du passé que manifestait ainsi Lucio Costa était un pas en avant considérable, qui l'éloignait définitivement d'un stérile éclectisme. Il ne lui restait plus qu'à se dégager d'un attachement sentimental à un formalisme tout externe pour qu'un brillant avenir s'ouvrit devant lui.

Finalement si l'on dresse un bilan du mouvement néo-colonial, on s'aperçoit que celui-ci a été nettement positif, malgré la tare qui le condamnait dès l'origine. Qu'il ait dans l'ensemble essentiellement été un retour quelque peu nostalgique vers le passé n'est certes pas douteux. Le fait d'avoir utilisé différemment des éléments anciens ou

même d'avoir imaginé quelques variantes originales (113) ne suffit pas à donner à ce style un véritable caractère créateur, une réelle indépendance; les tendances archéologiques l'ont nettement emporté. Il y a eu de plus chez la plupart des architectes une méconnaissance des principes de base et de la diversité de l'architecture luso-brésilienne des XVIIe et XVIIIe siècles; on ne sut pas faire la distinction entre l'architecture civile et l'architecture religieuse ni noter les différences régionales sensibles qui s'étaient produites. Le souci prédominant de la forme décorative conduisit à emprunter et à mélanger sans discernement le répertoire utilisé dans les constructions les plus richement ornées, c'est-à-dire les églises de Bahia et Pernambouc, afin de l'appliquer à des bâtiments dont la finalité était tout autre (114). Il découlait de cette confusion entre les genres et de cet arbitraire un inévitable caractère factice. Enfin et surtout ces recherches purement plastiques (ou presque) détournaient ceux qui s'y adonnaient de l'étude des solutions à apporter aux problèmes contemporains; on pouvait sans doute construire en style néo-colonial des églises, des maisons et des palais (voire des pavillons d'exposition qui tenaient par certains côtés à ce dernier genre), mais non (à moins de tomber dans l'arbitraire total) des immeubles de bureaux ou d'appartements, des usines et autres bâtiments typiques de la civilisation

industrielle. C'était donc là un simple caprice esthétique de nature érudite et non une voie d'avenir.

Il ne faut pas toutefois juger le mouvement néo-colonial en fonction de principes généraux, mais voir quel a été son apport dans le contexte brésilien; or cet apport fut loin d'être négligeable. Nous laisserons de côté le regain d'intérêt qui s'est alors manifesté pour l'architecture authentique de l'époque coloniale; le mouvement néo-colonial n'en fut pas seulement une résultante, comme on pourrait le croire; il a contribué dans un premier temps à l'approfondissement des connaissances qu'on avait de cette architecture (115) et a par contrecoup aidé à la conservation d'un patrimoine artistique dont la valeur avait été perdue de vue. C'est là quelque chose de précieux, mais qui n'intéresse qu'indirectement notre sujet. Il faut aussi constater que le néo-colonial donna lieu à quelques réussites esthétiques, dont l'actuel Musée historique national est un bon exemple; que ce soit un parfait spécimen d'architecture complètement tournée vers le passé n'enlève rien à ses qualités intrinsèques; aucun résultat équivalent n'avait jusque-là été obtenu par d'autres styles contemporains (116). Plus important cependant est le fait que certains pionniers de la nouvelle architecture brésilienne, Lucio Costa, Attilio Corrêa Lima, Paulo Antunes Ribeiro, Raphael Galvão et consorts aient passé par une phase néo-

coloniale avant de devenir des disciples de Le Corbusier. Certaines particularités du mouvement rationaliste brésilien ne s'expliqueraient pas si l'on méconnaissait ce fait évident. Même un Niemeyer, qui s'est toujours refusé à faire des emprunts aux formes du passé, n'a jamais renié l'influence diffuse que l'art colonial a pu exercer sur lui du fait de l'ambiance qui l'entoura (117). L'architecture néo-coloniale a enfin été le symbole d'une prise de conscience nationale, qui devait par la suite se développer et donner un caractère particulier aux réalisations brésiliennes. Aussi curieux que cela puisse paraître a priori, le style néo-colonial a donc offert une transition nécessaire entre l'éclectisme de caractère historique, dont il faisait intrinsèquement partie, et l'avènement d'un rationalisme moderne, dont la source fut la doctrine de Le Corbusier mais dont la grande originalité locale ne peut être mise en doute.

°°°

L'architecture a donc connu un certain nombre de vicissitudes au Brésil, au cours de la période qui s'étend de 1900 à 1930 environ. Les styles historiques s'y sont juxtaposés ou succédés à un rythme impressionnant sans pouvoir jeter de bases durables. C'était en effet une gageure que de

vouloir maintenir et adapter les formes du passé à des programmes nouveaux, rendus possibles par l'emploi de nouvelles techniques et de nouveaux matériaux; on ne le comprit cependant pas tout de suite et ce qui s'était produit au siècle précédant en Europe se reproduisit fort logiquement au Brésil au début de celui-ci. On ne s'avisa que tardivement du fait que le fer et surtout le béton armé étaient susceptibles d'une utilisation à la fois rationnelle et esthétique d'où pouvait sortir un style neuf, rompant avec ce qui s'était fait antérieurement. Il ne faut pas par conséquent voir dans le triomphe de l'éclectisme jusque vers 1930 le reflet automatique d'un retard technique (118) et l'indice d'une méconnaissance des possibilités matérielles des nouveaux moyens de construction; les architectes savaient parfaitement se servir de ceux-ci et ils le firent fréquemment sans abandonner pour cela le vocabulaire architectonique ancien, réduit à un rôle purement formel (119). Cette attitude provenait d'un choix délibéré, qu'expliquaient un attachement conservateur à des principes dépassés et un complexe d'infériorité généralisé, sensibles chez les classes dirigeantes du pays. L'appel systématique à des étrangers venus de tous les coins d'Europe, apportant avec eux les caractères locaux qu'ils appréciaient, ne fit que renforcer la tendance à la diversification. Une constatation frappante s'impose en effet : pendant toute cette période, rares sont les architectes brésiliens qui méritent d'attirer l'attention;

qui plus est, ceux qui ont à l'époque joui du plus grand renom, un Ramos de Azevedo à São Paulo, un Heitor de Mello à Rio de Janeiro, se sont avérés les plus fidèles partisans des traditions européennes et les moins originaux. Les premiers symptômes d'un réveil proprement brésilien et d'une recherche d'unité stylistique ne se manifestèrent qu'à partir de 1920, lorsque s'imposa peu à peu le mouvement néo-colonial. Celui-ci n'était pourtant qu'un cul-de-sac; il ne pouvait porter ses fruits sans qu'il se produisît une transformation profonde dans la manière d'envisager les problèmes. Il fallut donc encore faire appel à la culture européenne (mais à la culture contemporaine cette fois) avant que l'architecture brésilienne ne fût capable de voler de ses propres ailes et de trouver une voie d'avenir. Ce revirement s'amorça timidement aux alentours de 1930, date qui représente à tous points de vue une charnière dans l'histoire du Brésil.

NOTES DU CHAPITRE I

- (1) Cf. L. SAIA. Notas sobre a evolução da arte paulista, São Paulo, 1957, p. 25-26, où sont reproduites seize villas construites à São Paulo entre 1900 et 1930 dans les styles les plus variés. L'élégance raffinée y voisine avec les recherches étranges et en certains cas un manque parfait de tout sens esthétique.
- (2) Cf. A. de E. TAUNAY. A missão artística de 1816. Rio, Publicações da Directoria do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, n° 18, 1956.
- (3) L. COSTA, Documentação necessária, dans Revista do S.P.H.A.N., n° 1, 1937, republié dans Sobre arquitetura, vol. 1, p. 92-93.
- (4) Cf. J. GIURIA. La riqueza arquitectonica de algunas ciudades del Brasil, dans Revista de la sociedad de amigos de la Arqueologia, t. VIII, 1934-1937, tiré a part.
- (5) M. VINHAS DE QUEIROZ. Arquitetura e desenvolvimento, dans Módulo, n° 37, août 1964, p. 6-7.
- (6) H. R. HITCHCOCK. Architecture. Nineteenth and twentieth centuries, Hardmonsworth, 1958, p. 131-172 (ch. 8 et 9).
- (7) Cf. l'abondante documentation photographique de l'ouvrage de Paulo BARRETO, publié en 1913 sous le surnom de JOÃO DO RIO.
- (8) La salle du restaurant offrait une juxtaposition des morceaux de bravoure de l'art assyrien et achéménide conservés au Louvre; le plafond était soutenu par des piliers surmontés de chapiteaux à têtes de taureaux adossés tandis que la décoration était constituée par la reproduction des grandes statues du palais de Sargon à Khorsabad et des frises du palais de Darius à Suse.
- (9) Architectura no Brasil, n° 1, oct. 1921, p. 29-30. Les 83 projets se divisaient de la sorte : 2 Tudor, 3 Français Ier, 1 Renaissance, 3 Louis XIV, 10 Louis XV, 14 Louis XVI, 3 Adams, 8 néo-grec, 7 coloniaux, 3 suisse, 1 suisse-allemand, 1 allemand, 4 anglais, 1 anglo-normand, 5 Sécession, 7 modernes, 4 sans style et 6 indéfinis.

- (10) L. COSTA. Arquitetura brasileira, Rio de Janeiro, 1952, p. 20.
- (11) Un bon exemple en est fourni par la maison Antonio Maria da Costa (1904-1905) située avenue Rio Branco et reproduite dans Architectura no Brasil, n° 6, mars 1922, p. 185. Ce vaste immeuble, dont les nombreuses ouvertures font presque totalement disparaître les murs est par ailleurs typiquement fin XIXe siècle et n'aurait jamais pu être construit sans l'utilisation d'une structure métallique dissimulée par la maçonnerie traditionnelle.
- (12) Celle-ci étant considérée comme la représentation typique du style Louis XVI, bien que toutes les grandes oeuvres de l'architecte aient été bâties sous Louis XV.
- (13) Cf. Architectura no Brasil, an III, vol. V, n° 29, juin-juil. 1926, p. 145 - 163 (photographies, plans, dessins).
- (14) L. COSTA, article publié dans le quotidien Correio da Manhã le 15 juin 1951 et republié dans Sôbre arquitetura, p. 169-201, sous le titre "Depoimento de um arquiteto carioca" (p. 170-171).
- (15) Cf. Arquitetura e urbanismo, n° 2, juil.-août 1936, p. 7-17 (photographies, plans).
- (16) L. COSTA, op. cit., p. 188-189.
- (17) Y. de ALMEIDA PRADO, São Paulo antigo e a sua arquitetura, dans Ilustração Brasileira, an X, n° 109, sept. 1929 (6 pages de photographies).
- (18) E. DEBENEDETTI et A. SALMONI. Architettura italiana a San Paolo, São Paulo, 1953.
- (19) Autres architectes allemands en pleine activité à l'époque : Oscar Kleinschmidt, Johann Blank, Behmer, Villoest.
- (20) Cf. Revista Polytechnica, n° 38, sept. 1912, p. 91-94 : description, dessins, plans, coupes du palais Prates (à gauche sur la photographie) par son constructeur Samuel Cristiano das Neves.
- (21) Surnom donné aux trois bâtiments bordant à l'est le parc de l'Anhangabau, entre le viaduc du thé et l'avenue São João, tous construits entre 1912 et 1920 (cf. pl. 4).

- (22) J.M. da SILVA NEVES, *Mestres de arquitetura neo-classica, do "estilo colonial" e da "arquitetura tradicional brasileira"*, dans Depoimentos, n° 1, 1960, p. 26 - 31.
- (23) Ibid., p. 26, M. Silva Neves a été élève de Ramos de Azevedo à l'École Polytechnique. Ingénieur devenu plus tard professeur à la même école, puis à la Faculté d'Architecture lors de la création de celle-ci, il s'est particulièrement intéressé à l'histoire de l'architecture à São Paulo avant l'éclosion du mouvement "moderne". Son témoignage, écrit et oral, est très précieux pour cette période.
- (24) Revista Polytechnica, n° 39-40, oct.-nov. 1912, p. 154 (photographie, plan).
- (25) Ibid., n° 92, févr. 1929, p. 94-99 (photographies).
- (26) Architectura no Brasil, N° 7-8, avril-mai 1922, p.8 (photographie).
- (27) E. DEBENEDETTI et A. SALMONI, op. cit., p. 64-68 et 94. Les deux auteurs ont eu tort de classer ces maisons dans le chapitre "art nouveau", car les traits art nouveau se limitent à quelques éléments décoratifs qui sont peu de chose au regard de l'esprit résolument classicisant et italianisant de ces édifices.
- (28) Ibid., p. 57-64.
- (29) La date en chiffres romains figure sur la façade.
- (30) Aujourd'hui malheureusement transformé en cour des miracles.
- (31) L. SAIA, op. cit., p. 25-26.
- (32) C'est ainsi que le projet du Palais de Justice de la place Clovis Bevilacqua, par Domiziano Rossi était à l'origine une adaptation de celui de Rome (1883-1910), oeuvre de Calderini. Il fut par la suite agrandi et modifié par Felisberto Ranzini.
- (33) Et ceux qu'on construisit, comme la nouvelle Faculté de droit, qui remplaça en 1938 le vieux couvent franciscain, continuèrent à utiliser le vocabulaire classique.

- (34) São Paulo antigo-São Paulo moderno. Album comparativo. São Paulo, éd. Melhoramentos, 1953.
- (35) La seconde restauration du Palais des Gouverneurs suivit le bombardement de Salvador par la flotte fédérale à la suite de dissensions entre les autorités locales et le gouvernement central; il était évidemment nécessaire de réparer les dommages subis par l'édifice, mais ceci n'impliquait pas une transformation stylistique destinée à le rendre méconnaissable.- Une opération semblable eut d'ailleurs lieu en 1917, lorsque la résidence du gouverneur fut transférée dans un quartier périphérique : l'actuel Palais de l'Acclamation, avec sa lourde décoration typique des ouvrages classicisants de la seconde moitié du XIXe siècle, n'était à l'origine qu'une vaste demeure particulière aux lignes simples et aux murs nus, la maison Morais.
- (36) Au Brésil, tous les états ont une capitale, le terme n'étant pas réservé à la capitale fédérale.
- (37) Le Forum Rui Barbosa (tribunal), dont le premier projet plus ou moins repris par la suite avait été élaboré en 1937, ne fut réalisé que sous l'administration du gouverneur Otavio Mangabeira (1947-1951), se trouvant donc être exactement contemporain de l'Hôtel de Bahia de Paulo Antunes Ribeiro et Diógenes Rebouças.
- (38) A. BARRETO. Belo Horizonte. Memória histórica e descritiva, Belo Horizonte, 1936.- La ville, fondée en 1893-1894, devint capitale de l'état de Minas Gerais le 12 décembre 1897, mais elle ne prit son véritable visage qu'au cours de la première décade du XXe siècle.
- (39) Les règlements municipaux ne prévoyaient pas de limitations très strictes en dehors de la nécessité d'alignement des façades le long de la rue.
- (40) Documento arquitetônico 5 (publié par l'Ecole d'Architecture de l'Université de Minas Gerais), Belo Horizonte, 1961 (nombreuses photographies).- Módulo, n° 38, déc. 1964, p. 1-31 (article de S. de VASCONCELLOS et photographies).
- (41) La plupart des maisons continuaient à être bâties en matériaux traditionnels, mais pour les grands ouvrages, on utilisait les techniques les plus avancées mises au point en Europe, d'où ossatures et charpentes métalliques étaient importées toutes prêtes à être montées. C'est ainsi que vinrent de Belgique les éléments essentiels à la construction des bâtiments officiels de Belo Horizonte.

- 1
- (42) Revista Polytechnica, n° 26, fév. 1909, p. 104 (dessin de la façade et plan).
 - (43) Ibid., n° 29, nov.-déc. 1909, p. 559-560 (dessins de la façade et de l'élévation latérale).
 - (44) Ibid., N° 43-44, mai-juil. 1913, p. 20-22 (dessins, plan).
 - (45) La première question que s'est en effet posée l'architecte a été celle du style à employer. Or, nous dit-il dans l'article précédemment cité, le gothique est le plus approprié à une cathédrale.
 - (46) L'église Sainte Cécile par Micheli en est un des exemples les plus caractéristiques.
 - (47) Architectura no Brasil, n° 1, oct. 1921, p. 6-13 (plans, dessins).
 - (48) Revista Polytechnica, n° 25, janv. 1909, p. 12 (dessin de la façade).
 - (49) Un exemple typique de cette architecture de pacotille est la caserne de l'infanterie de marine (1898), première oeuvre d'Heitor de Mello (style "Tudor").
 - (50) F. MOTTA. Contribuição ao estudo do "art nouveau" no Brasil, São Paulo 1957, p. 50 (ch. 2).
 - (51) Le projet fut exposé à l'École des Beaux-Arts de Rio en 1902 et la villa fut construite en 1903. Devenue par la suite la propriété des Chanoinesses de St Augustin, elle fut détruite tout récemment.
 - (52) Cette décoration était d'ailleurs très éclectique, mêlant les entrelacs romans aux motifs floraux du XIII^e siècle, aux arcs en accolade, aux soufflets et aux mouchettes de l'époque flamboyante et aux gargouilles à la Viollet-le-Duc.
 - (53) Terra do sol, n° 9, sept.-oct. 1924, p. 416-417.
 - (54) Architectura no Brasil, n° 1, oct. 1921, p. 5.
 - (55) Comme ses divers noms l'indiquent clairement : art nouveau, modern style, Jugendstil, liberty.
 - (56) Les revues européennes d'art décoratif diffusant le nouveau style ont été reçues en grand nombre à São Paulo; mais la plus répandue fut sans conteste l'anglaise Studio. Cf. F. MOTTA. Art nouveau : um estilo entre a flor e a máquina, dans Cadernos brasileiros, n° 28, mars-avril 1965, p. 54-63.

- (57) Ces derniers, italiens surtout, groupés au Lycée des Arts et Métiers sous la direction efficace de Luigi Scatolini, ont largement contribué à la diffusion du nouveau style dans les arts décoratifs.
- (58) Y. BRUAND. L'ambiguïté de l'art nouveau en architecture, dans l'Information d'histoire de l'art, 9e année, mai-juin 1964, n° 3, p. 118-124.
- (59) M. Flavio MOTTA a d'ailleurs retrouvé dans l'ancienne bibliothèque d'Ekman divers exemplaires d'un album abondamment illustré intitulé Wiener Neubauten Style der Sezession, qui montre l'intérêt manifesté par l'architecture pour les constructions de ce type (Cf. F. MOTTA, Contribuição ao estudo do "art nouveau" no Brasil, S. Paulo, 1957, p. 25).
- (60) F. MOTTA, op. cit. p. 47-48 (ch. 2).- F. MOTTA, São Paulo e o "Art nouveau", dans Habitat, n° 10, janv.-mars 1953, p. 3 - 18 (photographies, dessins).
- (61) Il ne reste plus que l'école Alvares Penteado; la maternité São Paulo (où est sensible l'influence baroque) et la villa Penteado, mais ces deux dernières ont perdu une grande partie de leur caractère du fait de la construction d'énormes immeubles dans les jardins qui en étaient le complément nécessaire. La façade principale de la villa Penteado (actuelle faculté d'architecture) se trouve aujourd'hui complètement masquée et ne peut plus être vue que latéralement, sans le recul permettant de l'apprécier globalement; seul le revers du bâtiment (actuel accès principal) a conservé son cadre naturel (pl. 8).
- (62) Lorsque Ekman utilisa, comme à l'École Alvares Penteado, une grande baie centrale, il la coupa de nombreux montants verticaux pour maintenir le même effet.
- (63) M.F. MOTTA (op. cit., p. 84) a vu dans cette science une influence japonaise.
- (64) Cf. supra, p. 124.
- (65) Cf. Revista Polytechnica, n° 2, janv. 1905, p. 75-77 (photographies).

- (66) La mince tour ronde qui flanque un des côtés de l'entrée principale est munie de faux mâchicoulis surmontés d'une balustrade flamboyante, qui entoure un belvédère coiffé d'une coupole à lanternons de type italien; les divers corps de la maison sont couverts de grands toits débordants à fortes et multiples pentes qui rappellent les chalets sophistiqués alors à la mode en Europe.
- (67) Cette dernière, un des rares exemples ayant jusqu'à ce jour échappé au massacre généralisé qui s'est abattu sur les constructions de cette époque, n'était d'ailleurs pas sans avoir, du fait de son pignon sur rue et de sa verticalité accentuée, une certaine parenté avec les vieilles maisons flamandes, provenant peut-être de ce qu'il s'agissait d'une maison de rapport sur un terrain étroit et profond comme aux Pays-Bas et non d'une villa isolée au milieu d'un beau jardin.
- (68) Op. cit., p. 72-74 et Habitat, n° 10, janv.-mars 1953, p. 5-18 et n° 12, juil.-sept. 1953, p. 58-61.
- (69) La source d'inspiration ne disparaît pas totalement toutefois : la maison João Dente (vers 1910), malgré son caractère résolument moderne et l'usage franc et résolu du fer, n'est-elle pas munie d'une abside arrondie entourée d'une véranda polylobée qui rappelle en plan le chevet d'une église à absidioles ? (pl.-14).
- (70) Cf. supra, p. 94-95.
- (71) Revista Polytechnica, n° 15, mai 1907, p. 113-121 (élévations, coupe, plans).
- (72) Dubugras y prévoyait un large emploi du ciment armé.
- (73) Revista Polytechnica, n° 22, juin-août 1908, p. 187-192 (plans, élévations, photos).
- (74) Ce qui a valu à la gare l'appellation populaire de "l'éléphant les pattes en l'air".
- (75) Cf. E. DEBENEDETTI e A. SALMONI. Architettura italiana a San Paolo, São Paulo, 1953, p. 57-66 et appendice p. 94. Pour étoffer un peu le chapitre sur le sujet, les auteurs y ont englobé bien des œuvres qui, comme les villas de Bianchi, n'ont d'art nouveau que quelques traits décoratifs, étant par ailleurs nettement classicisantes.

- (76) Cf. supra, p. 105.
- (77) N'utilisa-t-il pas lui-même la marguerite comme thème décoratif fondamental de la maison de Margarida Marchesini, en hommage au prénom de la propriétaire ?
- (78) L. COSTA. Arquitetura contemporânea, p. 19.
- (79) Les dates 1876-1916 sont en effet gravées sur la façade; il est logique de penser que la première se rapporte à la fondation de la firme commerciale et la seconde à son installation dans l'édifice qu'elle venait de faire construire sur cet emplacement. Ce que l'on sait de l'urbanisation et de la croissance de la ville rend cette date vraisemblable, mais seules les recherches dans les archives municipales permettraient de le confirmer. Ces archives sont malheureusement inaccessibles depuis de nombreuses années.
- (80) Comme une autre maison de Virzi, sur l'avenue Atlântica à Copacabana, détruite en 1964.
- (81) Tout comme Gaudi, il utilisait d'ailleurs largement la polychromie, mais les propriétaires en ont fait disparaître toutes les traces une fois la mode passée. Cf. L. COSTA, op. cit., p. 20.
- (82) Virzi par exemple semble encore avoir beaucoup travaillé après la première guerre mondiale. Cf. L. COSTA, op. cit. p. 20.
- (83) Photographies publiées par M. Flavio MOTTA dans Cader-nos brasileiros, mars-avril 1965, p. 54-63.
- (84) Módulo, n° 38, décembre 1964, p. 1-31 (photographies).
- (85) Cf. supra, p. 118-120.
- (86) Arquitetura, n° 22, avril 1964, p. 12-15 (photographie).
- (87) L'art nouveau a été beaucoup moins répandu à Manaus qu'à Belem, sans doute à cause de l'éloignement de cette ville, qui, bien que port maritime, n'en était pas moins perdue à 1.500 kilomètres à l'intérieur des terres.
- (88) La similitude des thèmes décoratifs modern style d'une part, gothiques de l'autre (flore naturaliste du XIII^e siècle, puis arabesques et lignes mouvementées de la période flamboyante) explique cette prédominance et la facilité avec laquelle certains architectes comme Dubu-gras passèrent du néo-gothique au modern style.

- (89) L. COSTA, op. cit. p. 22.
- (90) Cf. supra, p. 59-60.
- (91) Depoimentos, I, 1960, p. 26-31 (photographies).
- (92) Précisément la région qui a le plus influencé l'architecture au Brésil pendant tout le XVIII^e siècle.
- (93) Il publia notamment en 1918 un livre sur l'architecture traditionnelle au Brésil.
- (94) Reproduite dans Depoimentos, I, 1960, p. 28.
- (95) A la maison Numa de Oliveira, il était fait aussi de l'azulejo, un usage très original, qui apparaîtra rapidement comme un thème spécifique de l'art néo-colonial, car un décor floral en bleu et blanc figurait au revers des tuiles inférieures formant l'avancée du toit.
- (96) F. MOTTA, op. cit., p. 53 (ch. 2).
- (97) Ceux-ci au nombre de trois : l'auberge de Paranapiacaba au sommet de la serra, le bâtiment élevé à mi-pente en souvenir de l'itinéraire parcouru par le futur Pierre I^{er} en 1822, lorsqu'il prit la décision de proclamer l'indépendance du Brésil, et une grande croix au pied de la montagne.
- (98) Dessinateur qui fut un collaborateur et ami de Dubugras; c'était un fin connaisseur de l'architecture coloniale, dont il avait exécuté de nombreux relevés.
- (99) Ce mouvement néo-colonial se produisit d'ailleurs au même moment un peu partout en Amérique latine, voire aux Etats-Unis.
- (100) En réalité José Mariano CARNEIRO DA CUNHA, mais il a toujours signé livres et articles de ses seuls prénoms.
- (101) Architectura no Brasil, n° 1, oct. 1921, p. 38-39 et 45-46.
- (102) Le sujet proposé était un projet de maison à rez-de-chaussée et étage destiné à un terrain de 20 mètres de large sur 50 mètres de profondeur avec un budget de 100.000 milreis. Les conditions imposées étaient les suivantes : 1) Tous les motifs architectoniques, déco-

ratifs ou constructifs devaient s'inspirer exclusivement de modèles préexistants au Brésil. 2) Tous ces motifs auraient un traitement architectonique traditionnel (colonnes galbées, arcs surbaissés des arcades, etc.). 3) Utilisation exclusive de l'ordre toscan. 4) Usage des matériaux traditionnels. 5) Adaptation parfaite aux conditions de la vie moderne (respect des règlements municipaux). 6) Les projets primés appartiendraient à la Société brésilienne des Beaux-Arts qui les vendraient aux enchères trente jours après la fermeture du Salon de l'Ecole des Beaux-Arts, où les projets seraient exposés.

- (103) Le concours fut d'ailleurs jugé dans ce sens. Les trois critères adoptés furent dans l'ordre : 1) meilleure utilisation des éléments artistiques coloniaux dans la composition de la façade; 2) meilleure distribution du plan; 3) coût du bâtiment. C'était le triomphe absolu du côté décoratif et le premier prix fut attribué à Nereu Sampaio et Gabriel Fernandes, bien que le jury ait estimé le plan peu satisfaisant et que le budget maximum prévu ait été dépassé.
- (104) Architectura no Brasil, n° 24, sept. 1924, p. 161 (Les dix commandements du style néo-colonial).
- (105) Architectura no Brasil, n° 3, déc. 1921, p. 93-112 (dessins, élévations, plans).- Ibid., n° 24, sept. 1924, p. 143-157 (photographies).
- (106) Architectura no Brasil, vol. V, avr.-mai 1926, n° 28, p. 117-118.
- (107) Comme les chouettes (symbole de la science) en azulejos, qui décorent la partie inférieure des tuiles débordantes du portique placé dans la cour, au revers de la façade.
- (108) Architectura no Brasil, N° 25, nov. 1925, p. 16-23 (photographies, coupes, élévations).
- (109) Ibid. p. 25-33.
- (110) Architectura no Brasil, N° 27, févr. - mars 1926, p. 86-87 (élévations, plans, coupes).
- (111) Arquitetura e urbanismo, n° 5, sept.-oct. 1938, p. 238-250.

- (112) José Mariano ne se contenta d'ailleurs pas de la théorie, mais fit lui-même les dessins de sa propre habitation, le solar de Monjope, vaste demeure intermédiaire entre maison et palais dans le quartier du jardin botanique.
- (113) Comme ces tuiles vernissées aux figures bleues sur fond blanc que l'on rencontre fréquemment au revers de la partie débordante des toits.
- (114) On construisit en effet fort peu d'églises en style néo-colonial et celles-ci n'ont qu'un intérêt très limité. On peut citer celle du quartier d'Urca à Rio de Janeiro par Faro Filho et celle du couvent des Carmes à São Paulo (1928).
- (115) De nombreux relevés d'architecture luso-brésilienne ont alors été réalisés en vue de leur utilisation éventuelle par les architectes contemporains. Cf. F. RANZINI, Estylo colonial brasileiro : composições architectônicas de motivos originaes. São Paulo, 1927, 40 pl.
- (116) Il suffit de comparer le Musée historique national avec le piètre palais de la Chambre des Députés des mêmes architectes Memória et Cuchet pour saisir qu'en matière d'éclectisme, le style néo-colonial correspondait mieux aux possibilités locales qu'un pseudo-classicisme superficiel issu d'une incompréhension totale des qualités du néo-classicisme.
- (117) Or cette ambiance a en partie été due au succès de l'architecture néo-coloniale, qui constituait sans doute un contresens historique et logique, mais contribua à la remise en honneur de l'architecture luso-brésilienne traditionnelle, en facilita l'étude et la divulgation, voire en certains cas la compréhension profonde.
- (118) Ce retard existait bien sûr dans les moyens offerts sur place, mais était compensé par les possibilités d'importation.
- (119) Ces architectes étaient d'ailleurs en majorité des Européens ou avaient été formés à l'étranger comme Ramos de Azevedo. Ils connaissaient parfaitement les progrès effectués dans le domaine de la construction.

CHAPITRE II

LES PRÉMIÈRES DU RENOUVEAU

(1922-1935)

Il nous faut maintenant revenir un peu en arrière du point de vue chronologique afin d'aborder le problème des origines du renouvellement de l'architecture au Brésil. Il est en effet évident que, tout comme les styles historiques n'ont pas disparu du jour au lendemain⁽¹⁾, le mouvement "moderne" n'a pas surgi d'un seul coup. Si soudaine et inattendue que puisse apparaître sa naissance, celle-ci a été préparée par une évolution des idées dans certains cercles intellectuels brésiliens et tout particulièrement paulistes, créant ainsi un minimum de conditions favorables sans lesquelles les premières réalisations du genre n'eussent pu voir le jour. Il est donc nécessaire d'analyser rapidement ce phénomène avant de passer à l'examen des prises de position théoriques des architectes qui se mirent alors en vedette, puis à celui des premières constructions marquées par l'esprit nouveau.

(2)

A) L'AVANT-GARDE PAULISTE ET LA SEMAINE D'ART MODERNE

Les mouvements d'avant-garde européens, qui bouleversèrent les lettres et les arts au début du XXe siècle, n'eurent guère de répercussion au Brésil avant la fin de la première guerre mondiale. Pourtant le poète Oswald de Andrade, qui avait pris connaissance à Paris du manifeste de Marinetti, s'était efforcé, dès 1912, d'importer dans son pays les principes futuristes; mais s'il rejetait en bloc, comme son collègue italien, le passé et toutes ses règles, il en profitait pour réclamer une poésie et une peinture "nationales", dont l'inspiration serait fournie par le "paysage, la lumière, la couleur, la vie tragique et opulente de l'intérieur du Brésil" (3). On voyait ainsi apparaître dès l'origine la dualité du "modernisme" brésilien, tentative de synthèse de préoccupations révolutionnaires et nationalistes à la fois.

Ni les écrits d'Oswald de Andrade, ni les premières expositions expressionnistes réalisées à São Paulo par Lasar Segall (mars-avril 1913) et Anita Malfatti (mai 1914) ne donnèrent lieu à l'ouverture de controverses susceptibles d'attirer l'attention. Il n'en fut pas de même lors de la seconde exposition d'Anita Malfatti (12 décembre 1917 - 10 janvier 1918) : ses toiles obtinrent un certain succès et la critique se montra tout d'abord prudente, mais un ar-

ticle signé par le célèbre littérateur Monteiro Lobato (4) mit brusquement le feu aux poudres. Le prestige de l'auteur, qui traitait l'artiste d'être bizarre, à la vision anormale, entraîna des milliers de paulistes à partager son jugement : des tableaux déjà vendus furent restitués, le discrédit tomba sur la jeune fille, qui se mit à douter d'elle-même et fut profondément touchée par l'attaque personnelle dont elle avait été l'objet. L'attitude peu élégante de Monteiro Lobato eut toutefois un résultat un peu paradoxal en apparence, mais en réalité parfaitement logique : un certain nombre de jeunes gens de la bonne société de São Paulo, dont le talent cherchait à s'affirmer dans les lettres et les arts (5), se regroupa autour d'Anita malfatti, considérée comme une martyre de l'incompréhension de ses concitoyens. Le noyau des futurs organisateurs de la Semaine d'art moderne de 1922 était ainsi formé. Oswald de Andrade en prit la tête et répondit à Monteiro Lobato dans un article publié le 11 janvier 1918, lendemain de la fermeture de l'exposition, dans le Jornal do Comercio. La controverse était née et les jeunes Turcs trouvaient un moyen de sortir de l'ombre, où ils avaient jusqu'alors été confinés.

Les remous provoqués par l'exposition Anita Malfatti s'atténuaient peu à peu, mais les relations nouées à cette occasion avaient fait prendre conscience de leurs possibilités à ces intellectuels insatisfaits. Le groupe s'organisa

activement en 1920, sans toutefois engager aussitôt les hostilités. Il commença par temporiser, obtenant même l'appui de Monteiro Lobato pour imposer aux autorités la reconnaissance de la valeur du sculpteur Victor Brécheret, découvert par Oswald de Andrade, Di Cavalcanti et Menotti del Picchia : le projet de Brécheret pour un monument à la gloire des bandeirantes (les fameux pionniers paulistes qui élargirent par leurs expéditions les frontières du Brésil aux XVII^e et XVIII^e siècles) ne fut pas réalisé comme prévu pour la commémoration du centenaire de l'indépendance en 1922 (6), mais il fut favorablement accueilli par la critique lors de sa présentation au public le 28 juillet 1920; l'année suivante une statue d'Ève était achetée par la mairie et placée dans le parc de l'Anhangabau au centre de la ville, tandis que l'artiste obtenait une bourse du gouvernement de l'état de São Paulo pour se rendre à Paris. C'était là un succès qui encouragea les "futuristes" (7) à engager le fer dès le 9 janvier 1921, lors du banquet offert à Menotti del Picchia par les gloires littéraires paulistes de l'époque; le discours d'Oswald de Andrade (8) soulignait que l'oeuvre du lauréat de la soirée n'était qu'acceptée par les "conservateurs" et proclamait que l'auteur en question appartenait au groupe des jeunes non-conformistes qui avaient la ferme volonté de s'affirmer. L'étonnement qui frappa tout d'abord les milieux visés, sans toutefois les amener à protester,

fit rapidement place à une réaction violente, lorsque Oswald de Andrade ouvrit à son homonyme Mario de Andrade les colonnes du Jornal do Comercio afin d'y publier une série d'articles sur les "maîtres du passé" (9) : tous les littérateurs brésiliens appartenant à la génération précédente et dont le prestige était alors à son zénith, étaient solennellement enterrés comme des gloires défunctes ne présentant aucun intérêt pour les générations futures. En octobre 1921, les deux Andrade, qui faisaient figure de chefs de file, se rendirent à Rio de Janeiro pour établir la liaison avec les intellectuels de la capitale fédérale qui partageaient l'inquiétude de leurs camarades paulistes : le retour d'Europe du romancier Graça Aranha, survenu au même moment, et son adhésion au groupe futuriste qu'il appuya de tout son prestige donnèrent une nouvelle force et un nouvel enthousiasme au mouvement.

Ce fut dans cette atmosphère surchauffée que surgit brusquement l'idée de la Semaine d'art moderne. Il y avait plusieurs mois que les jeunes paulistes songeaient à une manifestation pour 1922, à l'occasion de la commémoration du centenaire de l'Indépendance du Brésil; en novembre 1921, au cours d'une exposition de Di Cavalcanti dans les salles du libraire Jacinto Silva, cette ancienne aspiration prit tout à coup sa forme définitive : celle d'une Semaine d'art moderne, tout comme il y avait des semaines de mode. Il n'était

prévu à l'origine qu'une exposition de peintures et de sculptures, accompagnée de quelques conférences et séances de lectures poétiques chez Jacinto Silva, toujours prêt à mettre sa librairie à la disposition du groupe futuriste. L'appui financier du riche planteur Paulo Prado, l'intervention de Graça Aranha, le dynamisme de l'écrivain René Thiollier, qui en fut le principal organisateur, permirent de donner à la manifestation un caractère exceptionnel et un cadre à la mesure des ambitions de ceux qui en avaient eu l'idée : la location du Théâtre municipal transformait en événement de la vie pauliste ce qui n'aurait pu être qu'un fait divers. Ouverte le 13 février 1922, la Semaine déchaîna les passions et atteignit son but : peu importait que les conférenciers aient été fréquemment hués, qu'une critique sévère ait la plupart du temps présenté l'affaire comme une pitrerie relevant du cirque et non de la littérature et des arts, le choc émotionnel avait été considérable, à São Paulo tout au moins (10).

Il ne faudrait pourtant pas exagérer ses répercussions immédiates sur le plan littéraire et surtout artistique. Il s'est créé avec le recul des années une certaine mythologie de la Semaine d'art moderne, présentée comme un tournant décisif, une véritable révolution en profondeur aux conséquences incalculables. En réalité ses participants n'avaient aucun programme cohérent (11). L'accord qui les unissait était sur-

tout négatif et destructif : rupture avec le passé, indépendance mentale vis-à-vis de l'Europe (en particulier vis-à-vis du Portugal et de la France qui avaient le plus profondément marqué la littérature et les arts brésiliens) étaient les deux thèmes fondamentaux, d'une pureté d'ailleurs illusoire. La révolte contre la tradition et le retour aux sources primitives, que fut le mouvement "anthropophagique" dans les années qui suivirent le coup d'éclat de février 1922, étaient inséparables de l'atmosphère parisienne, vers laquelle toute l'élite brésilienne, qu'elle fut conservatrice ou révolutionnaire, avait les yeux tournés (12). Mais les responsables de la Semaine ne se souciaient guère des contradictions internes de celle-ci, de l'absence d'unité réelle entre les oeuvres exposées, lues ou jouées dans les salles du Théâtre municipal. Il s'agissait avant tout d'une manifestation de protestation, d'un défi à l'opinion revêtu d'un certain caractère anarchique dans son essence même.

La meilleure preuve du manque de cohérence de la Semaine d'art moderne en tant qu'ensemble de propositions d'avenir résidait dans la section consacrée à l'architecture. Les organisateurs avaient à leur disposition une pléthore de littérateurs, quatre peintres, Anita Malfatti, Di Cavacanti, Vicente do Rego Monteiro et le suisse John Graz, un sculpteur, Brécheret (13), un compositeur, Vila Lobos; il leur fallait aussi un architecte, pour que l'exposition fut com-

plète. Ils firent alors appel à un espagnol fixé à São Paulo, Antonio Garcia Moya, auteur de maisons inspirées par la tradition mauresque espagnole, qui, au cours de ses heures de loisirs, jetait sur le papier des dessins d'architecture de rêve plaisant aux futuristes par leur caractère "énorme" (14). Rien de valable ne pouvait sortir de là, et il était difficile de mieux marquer la distinction entre le caractère purement spéculatif et gratuit des projets imaginatifs, d'ailleurs fortement marqués par l'empreinte du passé, et les nécessités pratiques que l'architecte ne peut jamais négliger.

D'un point de vue concret, la Semaine d'art moderne n'a donc eu aucune influence directe sur l'architecture. Il ne faudrait pas toutefois en déduire qu'elle n'a joué aucun rôle. Elle a créé une atmosphère nouvelle, elle a révélé un esprit de lutte contre la paresse intellectuelle, contre l'acceptation inconditionnelle des valeurs établies; même si ses conséquences n'ont pas été immédiates, même si la revue d'art moderne Klaxon lancée quelques mois plus tard n'a pu se maintenir (15), il est certain qu'il y a eu quelque chose de changé dans l'ambiance générale. De plus l'unité dans la négation et l'absence d'un véritable programme constructif, qui caractérisèrent la manifestation, étaient le reflet d'une insatisfaction profonde et d'une hésitation sur la voie à suivre. Il y avait donc une disponibilité des

esprits qui s'étaient révoltés contre l'ordre traditionnel, mais restaient dans le doute quant à la recherche d'une solution positive. Tout cela créait des conditions psychologiques favorables à l'affirmation d'une personnalité résolue, susceptible d'offrir des propositions simples et précises et de passer à l'action dans le domaine architectural.

Chacun sait toutefois qu'en matière d'architecture, les conditions psychologiques sont insuffisantes s'il n'existe pas en même temps un minimum de facteurs matériels permettant une réalisation. Mais là aussi, la Semaine d'art moderne de 1922 ouvrait des perspectives nouvelles à plus ou moins longue échéance. Le simple fait qu'elle ait pu être organisée avec une ampleur impensable quelques mois auparavant était en lui-même significatif : plus que la petite subvention accordée par le gouverneur de l'état de São Paulo, Washington Luiz (16), l'élément prometteur était l'appui du riche planteur et commerçant Paulo Prado. La conversion d'un des membres de l'aristocratie pauliste avait apporté au mouvement rénovateur une base financière (17). Ce n'était là qu'un premier pas, mais il n'apparaissait plus impossible de voir surgir un jour ou l'autre une clientèle qui s'intéresserait à une architecture nouvelle, pour peu qu'on lui offrît des propositions concrètes et réalisables. Le mérite de l'avoir compris re-

vint à un jeune architecte émigré d'Europe et arrivé à São Paulo un an après la Semaine d'art moderne : Gregori Warchavchik.

B) LE RÔLE ET L'OEUVRE DE GREGORI WARCHAVCHIK

I.- LES PREMIÈRES ANNÉES ET LES MANIFESTES DE 1925

Le tableau des quelques éléments favorables que nous venons de dresser ne doit pas cependant faire supposer que la partie était gagnée d'avance; tout au plus s'agissait-il d'un strict minimum, sans lequel une rénovation de l'architecture n'aurait pas pu être tentée. En contrepartie les obstacles à franchir étaient immenses : indifférence ou hostilité déclarée de l'opinion, incompréhension générale, nécessité de tourner des règlements administratifs limitant la liberté de composition, coût élevé des matériaux artificiels (ciment, fer et verre), construction encore artisanale dans ses méthodes. Il fallait indiscutablement courage, énergie et enthousiasme pour oser s'attaquer à tant de problèmes à la fois; il fallait aussi pour réussir un certain sens de la diplomatie et un grand talent de persuasion. Aucune de ces qualités ne manqua à Gregori Warchavchik, dont l'action pionnière mérite d'être soulignée (18).

On pourrait de prime abord trouver curieux qu'il ait fallu un émigré russe ayant fait ses études en Italie pour

introduire au Brésil l'architecture nouvelle, alors que le mouvement moderniste de 1922 n'était pas exempt d'une teinte de nationalisme. Mais cette tendance n'avait aucun caractère restrictif et ne pouvait guère en avoir dans un pays neuf et une cité cosmopolite comme São Paulo, dont la fortune était due pour une bonne part à une récente et abondante immigration européenne. Il n'y avait aucune hostilité à l'égard de l'étranger, mais au contraire une adoption sans restriction de celui-ci s'il désirait s'intégrer à la communauté. Warchavchik fut donc très rapidement considéré comme brésilien; dès sa première maison, la critique favorable, notamment celle des chefs de file de la Semaine de 1922, insista sur le caractère à la fois "moderne" et "brésilien" de son architecture (19).

Loin d'être un handicap, sa qualité d'étranger servit au contraire Warchavchik. Né en 1896 à Odessa, il commença ses études d'architecte dans sa ville natale, mais il les interrompit en 1918 quand il quitta la Russie pour l'Italie; il les acheva en 1920 à l'Institut supérieur des Beaux-Arts de Rome, puis travailla comme assistant de Marcello Piacentini au cours des deux années qui suivirent. Cette formation, quoique strictement académique, lui donnait toutefois un net avantage sur ses collègues locaux lorsqu'il vint s'installer au Brésil en 1923, engagé par la plus grosse compagnie de construction du pays (Companhia Cons-

trutora de Santos). En effet, si l'enseignement restait traditionnel dans les écoles européennes, il était plus ouvert qu'en Amérique latine : l'esprit classique n'était pas tourné vers la copie des formes du passé; il n'empêchait pas la recherche d'une architecture pratique et économique, aux volumes et aux lignes pures, où les éléments décoratifs étaient réduits au minimum et devaient correspondre à une fonction, sans jamais masquer la structure de l'édifice. Le souci de la vérité et de la simplicité, le rejet de l'ornement superflu étaient une tendance profonde dont les maîtres d'avant-garde français, autrichiens ou allemands n'avaient nullement l'exclusivité; le néo-classicisme monumental d'un Piacentini se basait sur les mêmes principes (20). Warchavchik cependant ne se contenta pas des leçons théoriques officielles. Les milieux européens étaient alors agités par les prises de position et les projets révolutionnaires de quelques architectes audacieux, au premier rang desquels il faut placer Le Corbusier. Lorsque Warchavchik quitta l'Italie, Le Corbusier n'avait pas encore eu l'occasion de mettre en pratique la doctrine qu'il élaborait peu à peu au cours de ces années 1920-1925, mais son talent de polémiste avait déjà attiré l'attention sur lui; les articles qu'il publiait dans sa revue l'Esprit nouveau et son ouvrage Vers une architecture (21), synthèse des précédents, avaient frappé l'opinion par les formules

simples et imagées dont se servait l'auteur. Le débat était dès lors sérieusement engagé un peu partout en Europe et Warchavchik avait assisté aux premières passes d'armes, même s'il n'y avait pas participé. Il connaissait les écrits de Le Corbusier et il allait y puiser une partie des arguments utilisés dans le manifeste qu'il lança en 1925.

Warchavchik exploita habilement les avantages inhérents à sa qualité d'immigrant. Profitant du prestige de sa formation technique européenne et n'étant pas lié par des attaches sentimentales ou d'ordre social à la terre où il venait s'installer, il était plus libre de proposer un programme révolutionnaire qu'un natif du pays; l'esprit du pionnier venu conquérir un monde nouveau et prêt à renverser les obstacles était pour lui un atout considérable, auquel s'ajoutait le fait que l'opinion était naturellement plus encline à respecter et à pardonner les impairs d'un étranger que la trahison (ou ce qui pouvait apparaître comme tel à la majorité) d'un brésilien de souche. L'exemple de Flavio de Rezende Carvalho, dont l'activité se déroula parallèlement à celle de Warchavchik, est à cet égard significatif : bien que formé en Angleterre et ayant dès 1927 proposé un projet "moderne" pour la façade du Palais du gouvernement de l'état de São Paulo, cet architecte ne sut jamais s'imposer; son dilettantisme et le manque de réceptivité rencontré par ses idées auprès de ses concitoyens expliquent

l'absence complète de répercussion obtenue par une oeuvre, dont l'auteur aurait cependant pu paraître à première vue mieux placé pour réussir qu'un émigré de fraîche date (22).

Les débuts de Warchavchik furent marqués par la prudence; il se tint coi pendant deux ans environ, faisant honnêtement son travail pour la compagnie qui l'avait engagé tout en commençant à s'adapter au pays qui l'avait accueilli. Sa connaissance de l'italien facilita sa tâche dans une ville où la colonie italienne était nombreuse et prospère; aussi fut-ce tout naturellement à l'un des organes de celle-ci, le journal "Il Piccolo", qu'il s'adressa, lorsqu'il décida de passer à l'action en publiant dans l'édition du dimanche 14 juin 1925 un manifeste intitulé "Futurisme ?" (23). Ce n'était qu'un premier pas d'une portée limitée, puisque le contenu de cet article n'était accessible qu'à une partie de la population pauliste; c'est pourquoi Warchavchik le fit traduire en portugais et l'envoya à la rédaction d'un des grands journaux de Rio, qui l'accepta; le manifeste parut le 1er novembre 1925 dans le Correio da Manhã entre une colonne sur la mode féminine à Paris et des réclames pour automobiles, souliers, produits pharmaceutiques ! (24). Il n'y eut naturellement aucune répercussion immédiate et la prise de position de Warchavchik passa pratiquement inaperçue, tout comme la lettre envoyée de Rome par Rino Levi, publiée quinze jours auparavant dans O Estado de São Paulo (25). Le fait que deux des plus grands

quotidiens du pays aient accueilli des articles sur un sujet totalement ignoré jusque-là était toutefois l'indice d'un certain changement d'état d'esprit.

On a eu jusqu'ici tendance à présenter côte à côte et à mettre sur le même plan (26) ces deux manifestations qui furent exactement contemporaines, quoiqu'absolument indépendantes. On retrouvait en effet tant chez Warchavchik que chez Rino Levi des thèmes communs : architecture dictée par l'utilité pratique et l'économie, réduction au minimum des éléments décoratifs qui devaient correspondre à une fonction, nécessité de l'union de l'artiste et du technicien dans la personne de l'architecte. L'esprit des deux textes était cependant très différent. Rino Lévi, formé à la même école que Warchavchik mais encore étudiant à Rome, s'intéressait surtout à l'urbanisme et acceptait sans réticence le néo-classicisme simplifié de son professeur Marcello Piacentini, désirant partir de ces prémisses pour trouver des "solutions brésiliennes conformes au climat, à la végétation et aux traditions du pays". Warchavchik, lui, était beaucoup plus radical : il rejetait l'idée de style contemporain (le style d'une époque n'étant défini que plus tard par les générations suivantes) et proposait une explication rationaliste de l'histoire de l'architecture (la valeur des styles du passé provenait du caractère fonctionnel de leurs éléments décoratifs et de l'unité existant entre les arts, la vie et les moyens techniques d'une époque donnée);

il en concluait que la civilisation du XXe siècle, reposant sur une mécanisation croissante, devait tirer des possibilités offertes par celle-ci l'esthétique qui serait la sienne; les matériaux nouveaux, fer, verre et surtout béton armé conditionnaient une nouvelle architecture, dont la beauté résulterait automatiquement de la solution logique apportée aux problèmes traités; l'architecte ne serait plus qu'un ingénieur chargé de construire une machine dont la forme serait déterminée par la fonction. On retrouve là les théories et même les slogans de Le Corbusier, son goût des principes et son souci de l'absolu; le style est moins incisif, il se veut plus explicatif et persuasif que polémique, mais les idées sont les mêmes et la source d'inspiration évidente, même si elle n'est pas citée. Qu'une originalité foncière n'ait pas caractérisé le manifeste de Warchavchik n'a cependant aucune importance : le but de celui-ci était simplement de faire connaître sur le plan local les conquêtes de l'avant-garde européenne en matière d'architecture. L'honnêteté de l'exposé, la simplicité un peu vague des formules proposées et surtout l'esprit de système qui avait présidé à l'élaboration de la doctrine offerte étaient bien faits pour plaire à l'anxiété réformatrice, qui dans tous les domaines s'était emparée de certaines classes du pays depuis quelques années.

II.- LA PREMIÈRE MAISON "MODERNE" A SÃO PAULO (1927-1928)

Il ne suffisait pas toutefois d'énoncer des propositions théoriques; il était nécessaire de les mettre en application pour convaincre réellement. Warchavchik ne pouvait s'attacher à cette tâche que s'il jouissait d'une certaine indépendance et quittait la compagnie de construction qui l'avait engagé, ce qu'il fit en 1926. La chance le servit et l'année 1927 fut pour lui décisive : son mariage avec une jeune fille de São Paulo, Mina Klabin (27), lui permit de s'installer à son compte et de réaliser sa première oeuvre personnelle, sa propre maison, rue Santa Cruz, dans le quartier de Vila Mariana. Les difficultés rencontrées pour mener à bien cette entreprise furent considérables, mais le jeune architecte ne se laissa jamais abattre et sut franchir tous les obstacles. Le premier de ceux-ci était l'obtention du permis de construire pour un projet dont la façade rigoureusement plane ne comportait pas le moindre ornement; il existait en effet un service de censure des façades, qui, au nom du bon goût, laissait passer les élucubrations pseudo-historiques les plus invraisemblables, mais ne pouvait tolérer la nudité intégrale caractéristique du projet de Warchavchik. Celui-ci n'hésita pas à présenter un dessin (pl.28) où les volumes étaient soigneusement maintenus, mais où leur provocante pureté disparaissait sous une série d'adjonctions

factices (corniches, encadrements de fenêtres et de portes, balcons). L'autorisation une fois obtenue, l'édifice fut construit tel qu'il avait été voulu (pl. 29) et l'architecte alléguait le manque d'argent pour justifier vis-à-vis des services municipaux le prétendu "inachèvement" constaté. L'artifice était gros, mais il réussit si bien qu'il fut systématiquement employé par la suite, avec la complicité des autorités; celles-ci jugèrent plus sage de fermer les yeux jusqu'à l'abolition de cette forme de censure, quelques années plus tard.

Plus sérieuse fut l'absence locale de tout produit industriel susceptible de satisfaire l'architecte. Alors qu'il avait prôné dans son manifeste la standardisation et l'utilisation résolue dans la construction de produits finis fabriqués en grande série, Warchavchik se trouvait en effet devant un dilemme : ou bien il se servait de ce qu'il pouvait trouver sur place et il sacrifiait sa conception esthétique, ou il dessinait et faisait fabriquer lui-même huisseries et châssis métalliques des fenêtres, grilles, lanternes et autres accessoires, y compris le mobilier, afin que leur ligne s'accordât avec son architecture, en sacrifiant cette fois le principe de l'économie qui était une des justifications de la doctrine exposée. Sur ce point, il n'hésita pas, optant pour la seconde solution : d'ailleurs s'il voulait parvenir ultérieurement

à une diminution du prix des matériaux modernes et à une fabrication en série de certains accessoires, il fallait bien commencer par en montrer l'intérêt, quelque soit à ce moment précis le coût réel des prototypes proposés.

Une rigidité absolue dans l'application des principes énumérés deux ans auparavant était toutefois impossible. Les compromis s'avéraient inévitables; la maison de Vila Mariana fournit un remarquable exemple de l'habileté avec laquelle l'architecte contourna la situation pour aboutir à une création originale tout en tenant compte des impositions matérielles du milieu ambiant. Examinons en effet l'ouvrage tel qu'il se présentait dans sa version première (28). Nous sommes loin du dogmatisme du manifeste, prônant une vérité totale et l'abandon de tous les artifices. Il y a contradiction avec celui-ci sur quatre points au moins :

1) On pouvait croire qu'il s'agissait d'une construction en béton armé (et telle était bien l'idée primitive), mais l'édifice fut finalement bâti presque entièrement en briques, masquées par un revêtement de ciment blanc.

2) Les fenêtres en longueur placées aux angles avaient un indéniable cachet, mais elles ne se justifiaient pas techniquement dans une construction en matériaux traditionnels, posant au contraire des problèmes compliqués de réalisation.

3) La solution qui consistait à avoir donné à l'aile

droite de la façade (pl. 29) le même aspect extérieur qu'à l'aile gauche, alors qu'il s'agissait d'une véranda (pl. 30) et non d'un intérieur comme de l'autre côté, s'opposait à l'affirmation un peu trop absolue du manifeste de 1925, que "la beauté d'une façade doit résulter de la rationalité du plan de la disposition intérieure, comme la forme d'une machine est déterminée par le mécanisme qui est son âme".

4) La couverture du corps principal n'était pas une terrasse comme on pouvait le supposer, mais un toit en tuiles coloniales soigneusement caché par la surélévation des quatre murs entre lesquels il se trouvait bloqué.

L'adoption de ces diverses solutions, qui conférait à l'édifice une apparence trompeuse, était en contradiction avec la stricte doctrine fonctionnaliste, dont l'apogée se plaça précisément au cours de la décade 1920-1930; mais celle-ci n'était pas applicable au Brésil à cette époque. Le recul des années a d'ailleurs permis d'en dégager les limites et la portée exacte à l'échelle internationale : moyen de combat efficace sur le plan théorique, le rationalisme d'un Gropius ou d'un Le Corbusier ne tirait pas seulement sa raison d'être de sa logique intrinsèque; il était lié à une esthétique, celle du cubisme. Il en fut de même chez Warchavchik, bien que celui-ci n'ait jamais poussé ses recherches dans ce sens aussi loin que l'architecte du Bauhaus ou celui de la maison Savoye.

Les préoccupations formelles étaient évidentes dans la maison de la rue Santa Cruz : la façade principale offrait une juxtaposition de volumes simples attenants, où lignes et angles droits avaient seuls été admis ; toute trace de modénature disparaissait et les surfaces parfaitement planes n'étaient animées que par les ouvertures de la porte et des fenêtres, qui s'équilibraient harmonieusement; l'absence d'éléments décoratifs constituait une provocation par son caractère absolu; nous avions là de l'architecture, dont l'ascétisme faisait penser à la maison Steiner construite à Vienne par Adolf Loos dès 1910. On constatait dans les deux cas un dépouillement volontairement agressif, caractéristique de l'oeuvre de pionniers réagissant contre les fioritures académiques. L'influence du cubisme ne se limitait pas cependant à l'aspect de cette façade composée de prismes élémentaires; des recherches de continuité spatiale, de liaison entre l'extérieur et l'intérieur étaient perceptibles : la porte, entièrement vitrée, n'était protégée que par une élégante grille de fer, qui n'arrêtait pas la vision, la fenêtre d'angle de l'aile droite, ouvrant sur la véranda, donnait autrefois une impression de transparence accentuée à cette partie de l'édifice, tandis que la disposition du plan (pl. 27) visait à aménager un espace continu à la fois interne et externe grâce aux grandes parois vitrées et aux larges ouvertures qui mettaient les pièces de séjour en com-

munication directe avec la vaste véranda sans créer de séparation optique. L'opposition complète entre les diverses façades, groupées deux à deux, les unes composées de volumes prismatiques, les autres dominées par le caractère particulier que leur donnait la véranda en L n'était pas non plus étrangère à l'une des préoccupations majeures du cubisme : le fait de ne pouvoir saisir un objet à partir d'une perspective unique et la nécessité d'en faire le tour pour le comprendre ou le représenter dans sa totalité.

Si ce dernier aspect de la question fait plutôt penser à Gropius qu'à Le Corbusier, c'étaient cependant les théories de celui-ci qui avaient inspiré Warchavchik : la composition à base de formes élémentaires, l'usage exclusif de l'angle droit, la régularité de l'ensemble et des détails tant en plan qu'en élévation étaient tout à fait dans l'esprit formel des projets de l'époque proposés par le maître français. Par contre des cinq points de l'architecture nouvelle établis peu auparavant par ce dernier, Warchavchik n'utilisa qu'un seul et encore partiellement : la fenêtre en longueur. La raison en était simple : impossibilité matérielle. Il était hors de question d'envisager un édifice sur pilotis ; les motifs d'ordre économique suffisaient à écarter d'emblée cette option : le coût du ciment armé était alors trop élevé et l'architecte dut finalement renoncer à l'employer, même pour le projet tel qu'il fut conçu et réalisé ; n'oublions pas

d'autre part que Le Corbusier lui-même n'avait pas encore eu en 1927, l'occasion d'appliquer ce principe, puisque la maison Savoye ne date que de l'année suivante. Warchavchik eut par contre aimé adopter le toit-jardin, mais il dut y renoncer car il n'existait pas sur place les produits isolants nécessaires (29); il se contenta donc d'un toit classique en tuiles coloniales masqué par des murs afin de ne pas altérer le caractère résolument moderne de la façade (30). Quant au plan libre et à la façade libre, il n'en était pas question à partir du moment où s'imposait l'emploi des matériaux traditionnels pour l'élévation des parois.

Comme on peut le voir, les innovations de Warchavchik se trouvaient, par la force des choses, surtout d'ordre esthétique, mais ce n'était pour lui qu'un premier pas. D'ailleurs même dans ce domaine l'architecte avait fait des concessions à la tradition locale : il avait adopté au revers de son logis l'ample véranda des demeures seigneuriales (Casa grande), si rationnelle en pays tropical, et n'avait pas hésité à la couvrir des élégantes tuiles rondes dont la faveur ne s'était pas interrompue depuis l'époque coloniale; il s'était bien gardé cette fois de les cacher; il en avait au contraire tiré parti pour obtenir une composition de lignes modernes adoucies, où ces éléments anciens s'intégraient parfaitement. Ce compromis, qui dénotait une indiscutable estime pour le pays où il avait décidé de se fixer, fut accueilli avec faveur par la

critique, qui vit dans ces emprunts et dans l'élégant jardin tropical entourant et complétant harmonieusement le bâtiment le symbole d'une architecture à la page sur le plan international tout en étant proprement "brésilienne" (31). Nul doute n'est permis sur le fait que ces caractères particuliers ont, dans un premier temps, facilité l'acceptation de l'oeuvre de Warchavchik et du message qu'il voulait délivrer.

Sa maison se présentait comme un manifeste, d'ordre pratique cette fois, en faveur d'un nouveau style, et le choc produit sur l'opinion fut considérable (32). Les débats de presse y contribuèrent activement. Le journal d'opposition politique Diário Nacional, où le groupe des intellectuels de 1922, dirigé par Mario de Andrade, occupait une position importante (33), fut le premier à s'occuper du sujet. Un article d'une demi-page, paru le 17 juin 1928, soulignait les qualités de l'édifice et débutait en se glorifiant de ce qu'une fois de plus un pas décisif en faveur de la rénovation des arts au Brésil ait été franchi à São Paulo. Pour ne pas être en reste, le quotidien gouvernemental Correio Paulistano ouvrit à Warchavchik ses colonnes le 8 juillet suivant; très adroitement, celui-ci sut insister sur les arguments les plus susceptibles de porter : ouvrage "rationnel, confortable, de pure utilité, plein d'air, de lumière et de joie" d'une part, adaptation à la région, au climat et aux traditions du pays, de l'autre. Ce fut pourtant cet exposé, demeuré très modeste

dans le ton adopté, qui mit le feu aux poudres. L'architecte Dácio de Moraes engagea la polémique dans le même journal par une série d'articles publiés à partir du 15 juillet 1928 et que leur auteur réunit ensuite en brochure (34); il conseillait à ses collègues d'adopter une prudente politique d'attente et de ne pas répondre au chant de sirène des apôtres intransigeants et sectaires de la nouvelle architecture, dont l'échec commençait à se manifester en Europe même. Warchavchik profita de l'occasion qui lui était offerte et rédigea une longue défense intitulée "Architectura nova", qui parut également dans le Correio Paulistano à partir du 29 août; la publication s'étala sur une période de dix semaines, car il s'agissait d'une rubrique hebdomadaire. La controverse continua sans interruption et ne se termina qu'en 1929, offrant à Warchavchik un excellent moyen de publicité, encore renforcé par les prises de position favorables d'un certain nombre de personnalités politiques et de critiques de presse. La maison de Vila Mariana était devenue un des sujets de discussion favoris de la ville provinciale qu'était encore São Paulo à cette époque, et bien des gens se rendaient le dimanche dans ce quartier périphérique pour voir le "château d'eau", surnom populaire dont avait été affublé par dérision l'ouvrage; en fait cette appellation ne pouvait que réjouir le théoricien fonctionnaliste qu'était avant tout Warchavchik. Les concessions d'ordre pratique et esthétique qu'il avait dû

faire dans ce premier ouvrage n'étaient en effet que provisoires, et il le montra bien dans les constructions qui suivirent.

III.- LES AUTRES OEUVRES DE WARCHAVCHIK (35)

Le succès obtenu par l'habitation de Vila Mariana valut à l'architecte un certain nombre de commandes. Dès la première de celles-ci (pl. 31), la maison Max Graf, rue Melo Alves (1928-1929), Warchavchik utilisa résolument le ciment armé et remplaça la véranda par une audacieuse marquise débordant largement sur la façade; l'ampleur qui lui avait été donnée était suffisante pour offrir un lieu de détente protégé de l'ardeur des rayons solaires aux habitants désireux de jouir du vaste jardin au milieu duquel se trouvait l'édifice. Ce dernier était de petites dimensions, mais parfaitement conçu en fonction d'un programme strictement logique. L'unité stylistique était totale et il n'y avait cette fois aucun emprunt visible à l'architecture du passé; la pureté des volumes prismatiques, le culte de l'angle droit et l'absence de décoration caractéristiques de la façade principale de la maison de la rue Santa Cruz se retrouvaient ici avec la même rigueur, mais il s'y ajoutait des recherches plastiques nouvelles : la symétrie et le traitement dans un plan unique, prédominants dans l'ouvrage précédant, avaient fait place, dans la disposition des divers éléments, à un certain souci du re-

lief et de la profondeur; l'animation limitée qui en résultait était encore renforcée par l'adjonction de persiennes rouges contrastant avec la blancheur de la construction et le vert de la nature environnante.

Le style de Warchavchik était désormais fixé dans ses lignes maîtresses. Il n'évolua dans les années suivantes qu'en fonction des progrès rapides de la technique qui permirent à l'architecte de plus grandes audaces. Dès 1929, à la maison de João de Souza Lima, il utilisa des pilotis, destinés à corriger la forte inclinaison du terrain, puis il créa un toit-jardin sur la maison du docteur Candido da Silva, dans le quartier de Lapa; les fenêtres en longueur formant des bandes continues sur la totalité de la façade, afin d'éclairer largement les pièces de séjour et d'offrir de l'intérieur une vue panoramique ininterrompue, firent leur apparition peu après à la maison Luis da Silva Prado (1930-1931); l'emploi des dalles en porte-à-faux donna un sens plastique plus accentué aux édifices mais l'esprit général resta le même.

L'année 1930 fut celle de la consécration sur tous les plans. Dès la fondation des Congrès Internationaux d'Architecture Moderne à La Sarraz en 1928, Warchavchik avait adhéré au mouvement et divulgué ses buts. Le passage à São Paulo de Le Corbusier lui permit de prendre un contact direct. Invité par Paulo Prado à s'arrêter dans la capitale du café au retour d'un voyage à Buenos Aires, Le Corbusier fit des confé-

rences à São Paulo, puis à Rio, et visita les ouvrages de Warchavchik; surpris par l'existence d'une architecture "moderne" dans la première ville et séduit par ce qu'il avait vu, il écrivit aussitôt à Giedion, secrétaire général des C.I.A.M. pour lui faire part de sa découverte et proposer de nommer Warchavchik délégué pour l'Amérique du Sud. L'oeuvre de ce dernier commença alors à être connue et divulguée en Europe (36).

Encouragé par ses succès sur le plan international, Warchavchik décida de frapper un grand coup en organisant une exposition d'art moderne dans une maison qu'il venait d'achever rue Itapolis, dans le quartier d'avenir, mais encore à peu près désert, de Pacaembú (pl. 32). Ouverte le 26 mars 1930, cette exposition de la maison "moderniste" (37) se prolongea jusqu'au 20 avril et attira plus de vingt mille personnes. Toute la haute société pauliste y défila et put admirer un ensemble homogène d'architecture et d'aménagement intérieur réalisé par Warchavchik (pl. 33). Ce dernier en effet, tout comme ses collègues de l'avant-garde européenne, n'envisageait pas l'architecture isolément, ce qui sera souvent le cas du mouvement brésilien; esprit systématique, croyant à l'unité des arts destinés à donner un cadre approprié à la vie des hommes de chaque époque, il se refusait à toute transaction sur le sujet et ne pouvait admettre un mobilier ancien dans une maison moderne; il avait donc créé lui-même

des ateliers, qui fabriquaient sur ses propres dessins les meubles sobres et fonctionnels adaptés aux lignes de son architecture. L'expérience, d'abord réalisée dans sa demeure personnelle, était maintenant tout à fait au point et il se sentait désormais en mesure d'offrir au public des propositions complètes de style nouveau accordé aux exigences du XXe siècle. Le cadre ainsi organisé se prêtait magnifiquement à un panorama d'ensemble des arts plastiques au Brésil; peintres, sculpteurs, graveurs avancés du pays, dont la notoriété commençait à s'affirmer, participèrent avec enthousiasme à cette exposition qui obtint un franc succès (38). Il y eut certes des réactions défavorables, des attaques perfides comme celle de l'ingénieur-architecte Christiano das Neves, qui demandait que la mairie mît le holà à ces constructions grotesques ne respectant pas les règlements édictés, et qui promettait à la Compagnie d'urbanisation "City", propriétaire des terrains du Pacaembú, un fiasco financier, si elle laissait transformer la cité-jardin prévue en cité-cimetière, où règneraient les tombeaux de Warchavchik. Beaucoup de gens aussi se montrèrent prudents et se gardèrent de prendre parti. Mais l'architecte était désormais connu de tous et sa clientèle s'accroissait rapidement (39).

Sa réputation avait déjà gagné la capitale fédérale; aussi fut-ce tout naturellement à lui que s'adressa Lucio Costa, lorsqu'il voulut introduire l'architecture "moderne"

à l'Ecole des Beaux-Arts, dont il avait été nommé directeur à la suite de la révolution de 1930. Son enseignement ne dura que quelques mois, d'avril à novembre 1931, car la réforme échoua et les anciens professeurs l'emportèrent pour quelques années encore. Cela avait cependant suffi pour qu'il exerçât une influence réelle sur les étudiants d'alors, parmi lesquels plusieurs devaient jouer un rôle par la suite. Cet intermède eut toutefois d'autres conséquences, plus immédiates celles-ci, en donnant à Warchavchik l'occasion de s'affirmer sur le marché de Rio de Janeiro. Son premier client fut un allemand, qui, séduit par ses idées, le chargea de construire une vaste demeure dans le quartier de Copacabana. La maison Nordchild, rue Toneleros (pl. 34), fut rapidement menée; son inauguration le 22 octobre 1931, donna lieu à des manifestations officielles, et à une nouvelle exposition de la "maison moderniste", purement architecturale cette fois, contrairement à la précédente, réalisée sous le même nom à São Paulo. Le retentissement fut grand et la presse relata l'événement (40). De nombreuses personnalités comparurent, entre lesquelles se détacha celle de Frank Lloyd Wright (41), dont le prestige rejaillit sur l'oeuvre de Warchavchik, qu'il approuva pleinement. Ce dernier avait conservé à São Paulo le siège de son cabinet et il faisait chaque semaine la navette entre cette ville et Rio, ce qui lui posait des problèmes considérables; aussi, lorsqu'il se trouva à la tête de nombreuses

commandes dans la capitale fédérale, se vit-il amené à s'associer Lucio Costa. Il fonda avec lui, cette même année 1931, une entreprise d'"architecture et construction", qui fonctionna jusqu'en 1933. Bien qu'officiellement les deux architectes fussent placés sur un pied d'égalité, nul doute n'est permis sur le rôle nettement prédominant de Warchavchik à cette époque, car le style des bâtiments construits (42) ne se distinguait pas de ceux que Warchavchik réalisait seul à São Paulo au même moment. On y retrouvait la même simplicité rationnelle du plan et de l'élévation basés sur l'utilisation presque exclusive de la ligne droite, parfois atténuée par une courbe légère dans des éléments secondaires (43), le même jeu des volumes cubiques et prismatiques, la même superposition des terrasses donnant à l'ensemble l'essentiel de son caractère, la même nudité absolue des murs, enfin l'emploi des mêmes éléments de détail et en particulier de ces fenêtres à châssis métalliques composées de lames horizontales basculantes, dont Warchavchik se servait alors presque systématiquement pour les rez-de-chaussée.

On peut en effet parler d'un style Warchavchik, qui connut son apogée à ce moment précis. Inspiré par les théories de Le Corbusier, il mêlait étroitement le fonctionnalisme et le cubisme architectural en vogue au cours de la décade 1920-1930. L'évolution amorcée à la maison Max Graf (pl. 31) se poursuit dans les œuvres postérieures. Le caractère plas-

tique s'accroît, sans toutefois altérer l'austérité de l'ensemble : le thème de la grande marquise constituée par deux dalles de ciment armé, l'une horizontale, l'autre verticale fut repris et amplifié à la maison moderniste de São Paulo (pl. 32); un nouveau pas fut franchi dans celle de Rio (pl. 34), où l'utilisation de la pente très forte du terrain aboutit non seulement à une juxtaposition, mais à une interpénétration des volumes, complétée par le lancement dans l'espace de la dalle en porte-à-faux du balcon allant jusqu'à déborder sur le vide au-delà de la façade (44). Le but de ces innovations audacieuses n'était cependant pas, en principe, d'ordre esthétique; il s'agissait surtout de montrer toutes les possibilités offertes par le béton armé, libérant l'architecte et lui permettant de se concentrer sur la solution des problèmes fonctionnels; la forme n'était pas recherchée a priori ni pour elle-même, mais résultait logiquement d'un programme cohérent : habitation claire, aux pièces largement ouvertes sur l'extérieur, prolongées dans la mesure du possible par des terrasses et des balcons. Toutefois le fonctionnalisme absolu, qui voulait reconnaître dans l'effet plastique une simple conséquence d'un traitement adéquat des données pratiques essentielles, n'était en réalité qu'une vue de l'esprit; nous avons déjà souligné que, consciemment ou non, il se trouvait lié à l'esthétique cubiste, à laquelle avaient adhéré les architectes avancés de

l'époque, y compris Warchavchik. Ce dernier a indiscutablement été un des partisans les plus convaincus de la doctrine et l'un de ceux qui y sont restés fidèles, même lorsqu'elle s'est trouvée dépassée. Il abandonna par la suite la rigide orthogonalité de ses premières oeuvres (45), mais continua à réaliser une architecture austère, tout entière fondée sur des solutions techniques (46), sans concession à l'imagination formelle (47).

Cette adhésion sans restriction à des principes, dont la sévérité était une excellente arme de combat, mais dont l'application trop stricte risquait, une fois la première bataille gagnée, d'indisposer par une excessive rigueur, explique que le rôle de Warchavchik, essentiel au départ, ait rapidement décliné; il n'a plus été que secondaire à partir des années 1935-1936, quand une nouvelle impulsion eut été donnée par l'influence directe de Le Corbusier. L'évolution des deux hommes a en effet été opposée : le maître du rationalisme était parti d'une théorie établie par lui-même, et il se dégagea peu à peu dans ses réalisations pratiques de ce qu'il pouvait y avoir de trop contraignant dans celle-ci; Warchavchik, lui, parcourut le chemin inverse : ayant accepté l'essentiel de la théorie, il s'efforça de parvenir à la mettre en oeuvre dans ses constructions en se rapprochant peu à peu de l'idéal qu'il s'était fixé; la souplesse dont il avait fait preuve à ses débuts, imposée par les con-

ditions locales rencontrées, alla donc en se restreignant au fur et à mesure que les progrès techniques permettaient de faire abstraction de celles-ci. Une fois le but atteint, son action de prédicateur et de pionnier perdirent une part de leur raison d'être, l'enthousiasme diminua et il se trouva prisonnier de son système; moins original, moins puissant et surtout moins inquiet et novateur que Le Corbusier, il ne put offrir de nouvelles formules susceptibles de combattre la désaffection qui commençait à se manifester dans le monde à l'encontre de la trop grande sécheresse de l'architecture "moderne". La crise économique qui réduisait la clientèle particulière, l'absence d'appui politique susceptible de lui apporter des commandes officielles influèrent certainement sur son effacement relatif après la période de grande activité qui s'étend de 1927 à 1934; nous ne pensons pas toutefois qu'il eût pu longtemps continuer à jouer les premiers rôles, même si les conditions avaient été plus favorables.

L'oeuvre de Warchavchik a représenté une étape nécessaire, qui a permis de briser l'emprise de la tradition et de renouer avec les courants vivants de l'architecture internationale; il n'a pas suffi pour imposer définitivement celle-ci. Outre le fait que sa veine créatrice se trouva assez rapidement épuisée, elle était trop étrangère au pays et trop radicale pour se naturaliser réellement (48). Le pas

décisif ne fut donc pas franchi dans la ville cosmopolite de São Paulo aux alentours de 1930, mais quelques années plus tard dans la capitale fédérale par une équipe purement brésilienne regroupée par Lucio Costa et directement inspirée par Le Corbusier. Il paraît toutefois douteux qu'une pareille opération eût pu être réalisée, si l'action pionnière de Warchavchik n'avait pas préparé la voie et contribué à former chez les jeunes architectes de Rio de Janeiro une mentalité nouvelle.

C) LES DÉBUTS DE L'ARCHITECTURE "MODERNE"

A RIO DE JANEIRO.

I.- LA TENTATIVE DE RÉFORME DE L'ÉCOLE DES BEAUX-ARTS (1930-1931)

Jusqu'en 1930, l'architecture "moderne" ne rencontra dans la capitale du pays aucun adepte véritable. La vague néo-coloniale avait submergé l'École des Beaux-Arts, dirigée par José Marianno Filho, et les jeunes architectes rivalisaient d'ardeur dans ce domaine. Quelques-uns d'entre eux n'ignoraient certes pas les controverses et les réalisations du mouvement rationaliste européen, mais personne n'était alors convaincu qu'il s'agissait d'une voie d'avenir. Le plus brillant de ceux-ci, Lucio Costa, dont le prestige était déjà considérable parmi ses collègues, exprimait bien

l'opinion des éléments les plus avancés, lorsqu'en 1928 il reconnaissait publiquement ses doutes à ce sujet (49). Esprit ouvert et réfléchi, il avait au cours d'un récent voyage en Europe pris connaissance des réalisations des "styles franchement modernes" et y avait relevé beaucoup de choses intéressantes, mais il ne pouvait s'empêcher de trouver ceux-ci risqués, même "lorsque les idées de Le Corbusier étaient adaptées avec modération"; il pouvait s'agir d'une mode passagère, susceptible de paraître plus tard "aussi ridicule, extravagante, intolérable que l'art nouveau de 1900". L'ambiance semblait donc extrêmement défavorable et on peut s'étonner du changement brusque qui se produisit en 1930, dont le responsable fut bel et bien ce même Lucio Costa, si réservé deux ans plus tôt.

Le revirement de Lucio Costa serait inexplicable si l'on ne tenait pas compte de son caractère et de son sens profond de la réflexion. Naturellement timide et modeste, cet homme d'une intelligence et d'une culture de tout premier ordre ne rejetait rien *a priori*, mais ne se prononçait pas non plus à la légère; foncièrement honnête, il était prêt à revenir sur ses opinions, s'il estimait justifié un reniement de sa pensée antérieure, et prêt à combattre jusqu'au bout pour son nouvel idéal, une fois persuadé de la valeur intrinsèque de celui-ci. Homme de goût sensible à la beauté des oeuvres du passé, dont l'abandon au Brésil lui paraissait déplorable (50), fier de son pays et très attaché à lui malgré l'éducation eu-

ropéenne qu'il avait reçue en Angleterre et en Suisse depuis ses premières années, il s'était d'abord tourné vers l'étude des richesses architectoniques locales et avait en toute logique adhéré au mouvement néo-colonial en vogue à l'époque où il était élève à l'École des Beaux-Arts de Rio. Nous avons vu toutefois (51) que, dès le début, ses recherches l'avaient éloigné de ses collègues, qui songeaient surtout à copier des formes et des motifs décoratifs; le souci des plans fonctionnels et des volumes clairement marqués, caractéristique de ses premières oeuvres, était un retour conscient aux valeurs permanentes qu'il avait su déceler dans l'architecture luso-brésilienne des XVII^e et XVIII^e siècles, dont il rejetait par contre ce qui n'était que pur décor (52). Ses préoccupations profondes, loin d'être opposées à l'esprit rationaliste, l'en rapprochaient donc. Ce qui, par contre, le choquait instinctivement dans le mouvement moderne était son caractère absolu, intransigeant, et le mépris apparent de ses théoriciens pour tout ce qui appartenait au passé; le radicalisme de ceux-ci et la puissance destructrice qu'il ressentait confusément en eux l'effrayaient quelque peu et l'avaient jusqu'à empêché de se pencher à fond sur le problème, qui lui paraissait par ailleurs d'un intérêt lointain en fonction de la réalité brésilienne.

Il suffisait donc qu'il perçût d'une part la parenté d'idées qui existait, malgré les apparences, entre les maîtres

européens et lui-même, qu'il s'aperçût de l'autre que ces derniers proposaient un programme constructif cohérent et n'étaient pas aussi irrespectueux du passé qu'il l'avait tout d'abord pensé, pour que tout fût remis en question. L'événement accidentel qui déclencha le processus fut le premier séjour au Brésil de Le Corbusier et une conférence prononcée par celui-ci à l'École Nationale des Beaux-Arts de Rio au début du mois de décembre 1925 (53). L'arrêt de Le Corbusier au retour d'un voyage en Argentine avait été, nous l'avons dit, organisé par des paulistes, Paulo Prado et Warchavchik; il passa donc la majeure partie de son temps à São Paulo. Ce fut cependant la capitale fédérale qui l'impressionna par son cadre extraordinaire de montagnes et qui lui inspira une de ces idées fulgurantes dont il avait le secret : son projet d'urbanisation de Rio de Janeiro (54), fondé sur la construction d'un viaduc-autostrade de six kilomètres de long et de cent mètres de haut, reliant les différentes baies et abritant des immeubles de quinze étages; tous les problèmes, croissance de la ville, redistribution de ses activités, logement de ses nouveaux habitants, circulation rapide, financement de l'opération, étaient résolus sur le papier d'une manière éblouissante sans déranger le moins du monde l'état de la cité d'alors qui aurait conservé tous ses bâtiments anciens et ses maisons particulières (55). Le brio de Le Corbusier, ses improvisations percutantes coulant

de source mais toujours appuyées sur un système séduisant par sa logique, l'insistance mise par l'auteur sur le respect du site naturel et des constructions existantes dans son projet d'urbanisation de la capitale brésilienne, produisirent sur Lucio Costa un effet décisif (56). Frappé par les arguments à l'emporte-pièce du conférencier, il perçut dans le mouvement rationaliste des possibilités d'expression et de renouvellement de l'architecture qu'il n'avait pas soupçonnées jusque là; il résolut de l'étudier attentivement, en commençant naturellement par les écrits de celui qui l'avait si fort impressionné. Ce fut donc un converti de fraîche date, prêt à se donner à la tâche avec l'ardeur et l'enthousiasme des néophytes, que les événements poussèrent brusquement au premier plan quelques mois plus tard.

La Révolution, qui éclata en octobre 1930 et permit à Getulio Vargas de prendre le pouvoir, était l'aboutissement d'un long processus marqué par une anxiété et un désir profonds de changement, manifestés dans tous les domaines depuis 1922. Les révoltes et l'agitation continue des milieux militaires depuis cette date n'étaient que le signe de l'inquiétude et de l'indignation générale et non un phénomène superficiel. Il existait une volonté et un espoir réels de réformer complètement le pays, sans se contenter de changer seulement son système politique, afin de lui donner les assises nécessaires à sa croissance et de lui permettre de jouer un

rôle important dans l'avenir. Une des premières mesures du nouveau régime fut de créer le Ministère de l'Education, dont le titulaire fut le juriste Francisco Campos; celui-ci prit comme directeur de cabinet l'avocat Rodrigo Melo Franco de Andrade, homme d'action (57) cultivé et d'esprit très ouvert, qui sut persuader le ministre de faire appel à Lucio Costa pour réformer l'École des Beaux-Arts (58). L'intention était d'offrir aux élèves de l'établissement un choix entre l'enseignement traditionnel des professeurs titulaires, qui conservaient leurs fonctions, et celui d'élèves jeunes d'esprit moderne recrutés sur contrats. L'idée était curieuse, mais tout à fait conforme à l'esprit de conciliation caractérisant la mentalité brésilienne; cette demi-mesure était cependant viciée à la base, car elle introduisait à l'intérieur de l'École une rivalité entre les professeurs en donnant aux étudiants la faculté de trancher le procès; l'échec rapide qui devait s'en suivre le montra bien. Quoi qu'il en soit, Lucio Costa, nommé directeur le 8 décembre 1930 alors qu'il n'avait pas encore vingt-neuf ans (59), s'attaqua résolument à la tâche qui lui était confiée; il créa rapidement le second corps professoral, faisant appel pour l'architecture à Buddeus et surtout à Warchavchik, qui était alors le seul au Brésil à avoir construit des bâtiments résolument "modernes". Le succès fut d'abord total; les élèves désertèrent en masse les anciennes disciplines au

profit des nouvelles, créant pour les professeurs titulaires une situation difficile; aussi leur réaction fut-elle rapide. Dès l'origine, des protestations violentes, venues des milieux professionnels (60), avaient surgi; elles n'avaient pas eu d'effet, grâce à l'appui résolu dont bénéficiait Lucio Costa de la part de Rodrigo Melo Franco de Andrade, mais dès le départ de ce dernier, l'offensive reprit de plus belle. S'appuyant sur des arguments juridiques, José Marianno Filho et ses collègues profitèrent du fait que Lucio Costa avait obtenu l'intégration de l'Ecole des Beaux-Arts dans le cadre de l'Université et ils se servirent des dispositions légales qui en résultaient (61) pour obtenir sa démission automatique par le recteur le 18 septembre 1931. Ils faisaient ainsi coup double, conservant les avantages financiers acquis grâce à l'action énergique du jeune directeur tout en se débarrassant de lui et en étouffant dans l'oeuf les réformes commencées.

La manière dont fut menée l'opération qui mit un terme aux fonctions officielles de Lucio Costa manquait certes d'élégance, mais c'était pour José Marianno Filho un aspect tout à fait secondaire. Décidé à protéger par tous les moyens l'architecture néo-coloniale, dont il avait été le grand protagoniste, il ne s'embarrassait d'aucun scrupule; de plus, il ne pardonnait pas d'avoir tourné casaque à celui qui avait représenté sa grande espérance et qu'il avait sans cesse poussé

depuis plus de dix ans. La "traîtrise" de son protégé avait été ressentie par lui comme un affront personnel, témoignage inqualifiable d'infidélité d'un vassal envers son seigneur. Aussi dès la nomination et les premiers actes de Lucio Costa en tant que directeur de la vieille institution, José Mariano Filho avait engagé contre celui-ci une campagne de presse d'une extrême violence (62), où les offenses dirigées contre l'honneur de l'adversaire tenaient au moins autant de place que les attaques contre l'architecture "moderne" et la défense de l'architecture traditionnelle. Accusé d'être à la fois un arriviste sans vergogne, prêt à se vendre au plus offrant, et une girouette sans conviction et sans caractère, Lucio Costa conserva une attitude très digne; il répondit à son détracteur en élevant le débat (63). Son admiration pour l'architecture coloniale, expliquait-il, l'avait amené à en entreprendre l'étude en professionnel, non en amateur; il en avait alors compris l'esprit profond: franchise absolue des procédés constructifs employés, donnant aux bâtiments un caractère de vérité totale et une logique interne parfaite en correspondance avec l'état d'avancement des techniques de l'époque. Considérée dans cette optique, l'architecture néo-coloniale n'apparaissait plus que comme un tissu de contradictions; elle ne négligeait pas les progrès matériels, mais n'osait l'avouer (fausses charnières, caissons imitant des poutres, faux joints simulant la pierre, ossa-

tures de béton soigneusement masquées, poutres de bois parfaitement taillées en scierie et retouchées à la hache pour faire croire qu'elles avaient été équarries par ce moyen, arêtes pures des barres de fer mutilées pour leur faire perdre leur perfection); elle faisait fi des considérations économiques et plus encore sociales en n'étant pas susceptible de répondre rationnellement aux programmes spécifiques du XXe siècle; ce n'était donc qu'un piège séduisant que ses collègues et lui-même n'avaient su éviter, une "erreur initiale" dont il avait brusquement compris la portée et qu'il voulait réparer. Il avait donc accepté la direction de l'Ecole des Beaux-Arts pour permettre aux élèves, et notamment aux quatre cent cinquante futurs architectes qui devaient s'y former, de ne pas avoir à supporter les conséquences du problème qu'il avait dû personnellement affronter.

Cette profession de foi très franche, qui a assez curieusement échappé aux compilateurs des écrits de Lucio Costa (64), présente pour l'historien un grand intérêt : c'est sans doute l'unique document où l'auteur explique le virage complet amorcé au cours des années 1930-1931 et reconnaît une certaine continuité dans son oeuvre, malgré la rupture qui s'est alors produite. Le texte démontre une connaissance et une acceptation des théories fonctionnalistes (architecture essentiellement et fondamentalement sociale, devant exprimer l'extraordinaire changement de la vie depuis une ou

deux générations; prédominance du facteur économique justifiant l'emploi du béton armé, matériau de construction le plus parfait et le meilleur marché; nécessité de la standardisation qui doit permettre la naissance d'un style original de caractère international); les références à l'architecture du passé, qui s'était appuyée sur des principes similaires, ne sont pas toutefois comme chez Le Corbusier un simple argument de propagande destiné à convaincre les incrédules; l'analyse qui en est faite démontre une sensibilité et un attachement profonds envers un certain style national, dont les constantes restaient valables à travers les siècles; l'évolution postérieure de Lucio Costa vers une synthèse du rationalisme international et de la tradition locale existait donc à l'état latent dès 1931.

La grande intelligence du jeune directeur, le caractère mûrement réfléchi de ses prises de position, son honnêteté foncière à reconnaître qu'il avait fait fausse route, la sûreté logique de ses exposés, le calme avec lequel il répondait aux calomnies de l'irascible, orgueilleux et fanatique José Marianno ne firent qu'augmenter son prestige, déjà très grand lors de son entrée en fonction. Il est probable que les responsabilités dont il se vit soudain investi ont précipité son évolution (65); bien des gens qui ignoraient sa conversion récente à la doctrine de Le Corbusier ont pu être surpris par ses initiatives et y voir soit un reniement, soit

une manoeuvre opportuniste. Les élèves, eux, ne s'y trompèrent pas et adhérèrent avec enthousiasme. Le renvoi de Lucio Costa et des professeurs "modernistes" fut pour ceux qui l'obtinrent une victoire à la Pyrrhus. Les quelques mois pendant lesquels il avait dirigé l'École avaient suffi pour exercer une influence décisive. Si la grève de plusieurs semaines qui éclata à son départ fut finalement brisée, et si les étudiants durent céder provisoirement, ce ne fut que pour la forme; ils avaient dans leur ensemble pris conscience de la nécessité d'abandonner la copie des styles du passé; les plus dynamiques d'entre eux n'allaient pas tarder à se révéler partisans décidés de l'architecture nouvelle et à s'illustrer dans cette voie.

II.- LES PREMIERS PAS (1931-1935)

Les années 1931-1935 peuvent à première vue apparaître comme des années creuses, mais elles ont en réalité été essentielles; on ne saurait comprendre l'éclosion subite qui s'est produite à partir de 1936 sans tenir compte de la lente maturation qui l'a précédée. C'est une période d'étude et de mise au point pour le groupe actif de jeunes architectes récemment sortis de l'École des Beaux-Arts après avoir vécu l'aventure de la réforme avortée de Lucio Costa. Le premier travail auquel ils se livrèrent fut de compléter leurs connaissances sur le mouvement rationaliste européen en se penchant sur les doctrines et les réalisations des grands maîtres, Gropius, Mies

Van der Rohe et surtout Le Corbusier. L'oeuvre de ce dernier devint une sorte de "livre sacré de l'architecture" (66), analysé systématiquement et intégralement accepté. La séduction exercée s'explique par le caractère complet du système proposé, partant d'arguments d'ordre économique et social d'une part, d'ordre technique de l'autre, pour aboutir à une conception artistique. Le dogmatisme de l'ensemble était fait pour plaire à de jeunes esprits un peu désorientés et cherchant leur voie; il offrait, à la fois un idéal, des règles précises et une discipline susceptibles de servir de cadre et de guider des premiers pas peu assurés. L'acquisition de ces connaissances théoriques a été capitale, car le terrain s'est de la sorte trouvé préparé; jamais le second séjour de Le Corbusier au Brésil, en 1936, n'aurait eu l'importance qu'il a revêtu, s'il n'en avait été ainsi.

L'influence de Le Corbusier n'a cependant pas été exclusive au cours de ces années, mais bel et bien progressive, comme le montre l'évolution des bâtiments "modernes" alors construits ou projetés à Rio de Janeiro. Nous avons vu que les premières réalisations avaient eu pour auteur Warchavchik, auquel s'était associé Lucio Costa de 1931 à 1933. Le rôle de Warchavchik dans cette première période ne doit pas être minimisé, ni ignoré comme cela a souvent été fait (67). Lucio Costa lui-même, dans son souci d'accentuer l'importance fondamentale de Niemeyer, a un peu manqué d'objectivité lors de

la controverse qui l'a opposé à Geraldo Ferraz en 1948 ⁽⁶⁸⁾. Il avait entièrement raison de souligner que le tournant capital dans l'architecture brésilienne s'est placé en 1936, et non en 1928, que celle-ci n'aurait certes pas obtenu la considération internationale s'il n'y avait eu que l'oeuvre de Warchavchik, que, par conséquent, la question de priorité chronologique, réclamée en faveur de São Paulo avec une emphase non dénuée d'esprit de clocher par le critique d'art, était uniquement un point secondaire, qu'il s'était d'ailleurs toujours bien gardé personnellement de mettre en cause. Plus discutable par contre était l'affirmation "que ce qui s'était passé jusque-là serait survenu de toute façon sans en changer une ligne, même si Warchavchik avait réalisé son oeuvre ailleurs". Il est en effet probable que le talent des architectes de Rio se serait manifesté de toute façon et que tôt ou tard l'influence de Le Corbusier aurait été décisive; l'exemple donné par Warchavchik ne peut cependant être oublié; son apport ne fut qu'un épisode, rapidement dépassé par un retour direct aux sources européennes, mais il n'en reste pas moins qu'il a guidé les premiers pas des pionniers carioques, qui furent un court moment soit ses élèves, soit ses associés.

Nous avons déjà souligné ⁽⁶⁹⁾ l'étroite parenté des constructions de la firme Warchavchik et Lucio Costa avec les ouvrages conçus par le seul Warchavchik. Nul doute n'est permis sur l'influence d'abord exercée par celui-ci sur son collègue.

On la retrouve d'ailleurs dans la maison Roman Borges à Copacabana (pl. 35), oeuvre du seul Lucio Costa (1934); certaines différences méritent cependant d'être notées : souci d'équilibre des masses par la symétrie, marquises soutenues par de fines colonnes rondes en ciment, au lieu du porte-à-faux intégral cher à Warchavchik ; le côté tour de force technique et la volonté d'impressionner sont totalement abandonnés et la composition laisse percer une conception plus classique d'envisager les problèmes. L'aspect un peu trop mécanique de l'architecture de Warchavchik ne pouvait toutefois retenir longtemps Lucio Costa, esprit raffiné préoccupé par les questions esthétiques. L'application de la pure doctrine fonctionnaliste était pour lui une discipline, une cure de désintoxication qu'il s'était imposée pour repartir sur de nouvelles bases à la recherche d'une synthèse entre tous les éléments.

Le résultat de cette période de réflexion apparaissait déjà dans l'avant-projet (70) présenté en 1934 au concours qu'avait lancé la Companhia Siderúrgica Belgo-Mineira : il s'agissait de créer à Monlevade (Minas Gerais) un ensemble complet d'habitations (logements, magasins, église, cinéma) destiné au personnel de la Compagnie qui allait s'établir dans cette zone de prospection et d'exploitation nouvelle. Lucio Costa adoptait pour tous les bâtiments (sauf l'église et le cinéma) les pilotis prônés par Le Corbusier, parce que c'était la solution la plus logique dans un terrain mouve-

menté : on réduisait ainsi les travaux de terrassement, ce qui compensait le coût localement élevé du béton armé; l'emploi de celui-ci se révélait même économique, car la création d'un sol artificiel isolé de l'humidité du sol naturel permettait de reprendre, pour les maisons notamment, le procédé traditionnel et bon marché d'élévation des murs en pisé maintenus par des claies de bois (pau a pique), sans avoir à en subir les inconvénients majeurs : fragilité et insalubrité. Les problèmes étaient abordés selon la méthode proposée par Le Corbusier : préoccupations sociales (évidentes tout au long du mémorandum explicatif), analyse des conditions naturelles, utilisation des avantages de la technique moderne; on ne trouvait par contre ni le culte du matériau artificiel, ni la volonté de s'imposer au milieu environnant si caractéristiques de l'oeuvre de Le Corbusier. Cette dernière n'était pas considérée comme un modèle à suivre à la lettre, ni comme la source d'inspiration unique. Formellement c'était même à l'autre grand maître français, Auguste Perret, que les emprunts avaient été faits : l'église était directement inspirée par celle du Raincy (pl. 37), avec ses trois nefs à voûtes en berceau surbaissé soutenues par de fines colonnes rondes, ses claustra de ciment remplaçant les murs, la position de son clocher au centre de la façade. Tout était cependant simplifié au maximum : vaisseaux latéraux voûtés longitudinalement comme la nef centrale, quadrillage rigide des

claustra, section carrée et volume prismatique du clocher, uniquement surmonté d'une croix. Certains de ces éléments avaient été repris dans les autres bâtiments (voûtement du magasin central, claustra, pilotis et colonnes de même forme et de même section quel que soit l'ouvrage), ce qui donnait à l'ensemble l'unité désirée (pl. 36). Lucio Costa renouait dans ce projet avec ses tendances profondes : absence de parti pris, vaste information puisée aux sources les plus diverses, utilisation de solutions simples et claires, adaptées au milieu et à la fonction (71), recherches modernes n'excluant pas des emprunts aux techniques du passé si celles-ci semblaient encore adéquates dans le cas précis, simplicité, élégance, légèreté.

Le projet de Lucio Costa pour Monlevade, original malgré ses emprunts caractérisés à l'architecture de Perret, était toutefois une exception dans le panorama de l'époque, où dominait un fonctionnalisme dénué de toute recherche plastique. Oscar Niemeyer lui-même, qui devait se révéler par la suite un maître dans ce domaine, n'a pas échappé à la tendance générale précédant la venue de Le Corbusier. Le club sportif (72) qu'il projeta au cours de sa dernière année à l'École des Beaux-Arts (1934), avec ses divers blocs prismatiques attenants, ses terrasses sur le toit, ses fenêtres en longueur restait dans la ligne de la firme Warchavchik-Lucio Costa, où il était entré très tôt comme dessinateur.

Plus personnelle apparaît l'oeuvre d'Affonso Eduardo Reidy, l'ancien assistant de Warchavchik à l'École des Beaux-Arts en 1931. Entré au service de l'administration du district fédéral (c'est-à-dire la ville de Rio), celui-ci eut très tôt l'occasion de projeter de grands édifices destinés à loger les services municipaux (73), jamais réalisés d'ailleurs. Seuls une école rurale (74) et un refuge pour les personnes sans abri (albergo da Boa Vontade) (75), ce dernier en collaboration avec Gerson Pompeu Pinheiro en 1931-1932, furent exécutés. Les documents que nous possédons suffisent toutefois à montrer que les préoccupations de Reidy étaient réduites à quelques points essentiels : éclairage uniforme, donc fenêtres en longueur tout au long de l'édifice; exposition de celles-ci à l'est ou au sud, afin que le soleil ne pénètre pas aux heures de travail dans les bureaux (76); galeries de circulation extérieures servant de marquises et protégeant du soleil les parois nord et ouest; ventilation croisée permettant de combattre la chaleur au moyen de courants d'air naturels judicieusement aménagés (77). Partant de ces principes, Reidy réalisait des bâtiments à plusieurs corps organisés à peu près symétriquement autour de cours ouvertes; l'horizontalité était soulignée par la succession monotone des bandes de fenêtres et d'allèges qui ponctuaient l'élévation. Le plus parfait exemple de cette architecture rigoureusement fonctionnelle, mais plastiquement terne, est le pro-

jet (78) présenté lors du concours pour le Ministère de l'Éducation et de la Santé en 1935 (pl. 38 et 39); l'architecte avait pu cette fois prévoir une construction sur pilotis, pratiquement interdite jusque-là par les règlements municipaux; mais, si cette nouveauté ne faisait que renforcer la logique du système mis au point, elle n'apportait pas de modification sensible à l'aspect global de l'architecture de Reidy.

Le projet présenté au même concours par l'équipe Jorge Moreira-Ernani Vasconcellos (79) s'inspirait de principes similaires et dénotait une source d'inspiration identique; les problèmes d'orientation et de circulation avaient également servi de point de départ et avaient été résolus de manière semblable; plan et élévation, traités dans le même esprit, ne différaient pas foncièrement des propositions de Reidy. Les théories de Le Corbusier avaient été appliquées dans les deux cas : pilotis permettant de dégager le rez-de-chaussée et d'y aménager un jardin, plan et façade libres du fait de l'ossature indépendante placée en retrait, fenêtres en longueur; des cinq points de base du maître rationaliste, seul manquait le toit-jardin, remplacé par une couverture en terrasse non accessible et non susceptible d'offrir la promenade architecturale chère à son cœur. On était loin pourtant du cachet personnel dont Le Corbusier savait marquer de manière indélébile ses réalisations. Le passage du plan théorique au

plan pratique ne s'était pas encore fait et seul un contact direct allait permettre l'année suivante aux jeunes brésiliens de comprendre réellement la leçon de Le Corbusier.

Comme on peut le constater, si peu de bâtiments "modernes" s'étaient alors construits à Rio de Janeiro, la situation y avait cependant considérablement évolué entre 1930 et 1935. Il s'était constitué un groupe actif partisan de la nouvelle architecture; les plus âgés, ceux qui avaient passé le cap des trente ans, Lúcio Costa tout d'abord, mais aussi Attilio Corrêa Lima, Raphaël Galvão, Paulo Antunes Ribeiro, étaient des transfuges de l'art néo-colonial; les plus jeunes Reidy, Moreira, Vasconcelos, Marcelo Roberto auquel allait bientôt s'adjoindre son frère Milton, avaient été des adeptes de la première heure, mais tous serraient les coudes et fourbissaient leurs armes en amassant le bagage théorique qui les préparait à réagir favorablement à l'étincelle que fut le second voyage de Le Corbusier. De plus les pouvoirs publics et même des sociétés privées commençaient à se montrer moins insensibles : l'épisode de la réforme de l'École des Beaux-Arts en 1930, même si celle-ci avait avorté, prouvait qu'une intervention politique pouvait modifier bien des choses; le fait que Reidy ait pu proposer et voir accepter (même s'ils ne furent pas réalisés) des projets résolument fonctionnalistes, que Raphaël Galvão ait pu gagner en août 1933 le concours pour la construction

du cinéma Ipanema (80), pour nous limiter à quelques exemples particulièrement probants, étaient des indices sûrs que la mentalité était en train de changer lentement mais sûrement. La situation en 1935 était donc finalement beaucoup plus favorable à Rio de Janeiro qu'à São Paulo, où Warchavchik restait un isolé, malgré les succès obtenus au départ, et, ne pouvant compter sur l'aide de l'administration, devait se contenter d'une clientèle strictement privée.

D) LUIZ NUNES ET LE MOUVEMENT DE RECIFE (1934-1937) (81)

Depuis le début du siècle, les deux grands centres du pays, Rio de Janeiro et São Paulo avaient pratiquement eu l'exclusivité des initiatives en matière d'architecture, si tant est qu'on puisse appeler initiatives ce qui n'était souvent qu'un reflet plus ou moins déformé des modes et des courants européens. Les autres villes n'avaient guère fait que suivre les orientations données ou transmises par l'intermédiaire des deux métropoles, sans rien créer de vraiment original, même lorsque les modèles avaient exceptionnellement été empruntés directement à l'Europe, comme dans le cas de l'art nouveau à Belem du Pará. Il est donc particulièrement remarquable de constater qu'avant même l'implantation définitive de l'architecture nouvelle à Rio ou São Paulo, un mouvement autonome, à bien des égards plus avancé,

s'était développé à Recife au cours des années 1934-1937.

La raison majeure de cette situation particulière doit être cherchée dans la personnalité exceptionnelle de Luiz Nunes, qui serait certainement devenu une des vedettes de l'architecture brésilienne, si la mort ne l'avait fauché en pleine jeunesse.

Originaire de Minas Gerais, Luiz Nunes avait montré ses talents de meneur d'hommes dès son passage à l'École des Beaux-Arts de Rio, lorsqu'il fut avec Jorge Moreira le leader de la grève des étudiants, déclenchée en septembre 1931 pour protester contre la mise à pied de Lucio Costa et des professeurs recrutés par lui. A peine muni de son diplôme, il construisit une série d'appartements à Rio de Janeiro, puis accepta de partir pour Recife, où on lui offrait une place qui allait lui permettre de donner sa mesure. Il s'agissait d'organiser et de diriger un service d'architecture (82) destiné à prendre en charge les édifices publics de l'état de Pernambouc (83) et les édifices privés bénéficiant de subventions de l'état. Dès son entrée en fonctions, Luiz Nunes se mit à la tâche et fonda une équipe de techniciens, d'artistes et d'artisans, dont la collaboration devait permettre des études sérieuses, notamment dans le domaine de la standardisation de la construction, et une exécution de qualité des projets élaborés. Il sut s'entourer de collaborateurs de premier ordre, comme l'ingénieur Joaquim Cardoso et l'architecte-paysagiste Roberto Burle Marx, qui devaient par la

suite s'illustrer chacun dans leur branche, mais étaient alors des inconnus (84). Solidement appuyé par le gouverneur Carlos de Lima Cavalcanti, ce qui lui permit de triompher des obstacles et de l'incompréhension qu'entraîne toujours une action révolutionnaire, Luiz Nunes réussit en deux courtes périodes d'activité (novembre 1934 - novembre 1935; fin 1936 - novembre 1937) à réaliser une oeuvre relativement abondante et diversifiée, dont il faut souligner l'intérêt et la cohérence. Son originalité éclata dès ses premiers projets, où il démontra que la standardisation ne s'opposait nullement à l'expression architecturale et qu'un bâtiment pouvait être économique et fonctionnel tout en offrant d'audacieuses solutions techniques et formelles. Dans son École pour enfants anormaux (85) des environs de Recife (1935) (pl. 40), l'uniformisation des éléments était aussi complète que possible afin de réduire le prix de revient de la construction. L'ossature très légère, en béton armé, était constituée par des fermes transversales de six mètres de portée, identiques à tous les étages et dans les deux bâtiments; une ampliation future, tant dans le sens vertical que dans le sens horizontal ne posait donc aucun problème. Le mur occidental de l'aile principale était construit avec des éléments préfabriqués (blocs de ciment de 50 cm de largeur et de hauteur pour 10 cm d'épaisseur, percés de nombreux petits orifices rectangulaires), conçus de façon à protéger à la fois du soleil

et de la pluie tout en laissant passer l'air, assurant ainsi une ventilation constante, exigée par la chaleur continuelle régnant sous ce climat (9° de latitude sud). Ces solutions, fonctionnelles à tout point de vue, et le recours à des matériaux de série n'empêchaient d'ailleurs nullement de faire aussi appel à des solutions traditionnelles, comme celle de la galerie de circulation courant le long de la façade ouest du petit bâtiment pour garantir les classes d'un excès d'insolation. Elles n'empêchaient pas non plus la virtuosité technique (escaliers hélicoïdaux ne prenant appui qu'à leurs extrémités (86) et une synthèse formelle de tout premier ordre : l'ensemble était d'une simplicité et d'une pureté parfaites; l'harmonie dérivait de l'équilibre dans la répartition des masses, de l'habile liaison des blocs par l'intermédiaire du préau, enfin et surtout de la sûreté du choix des proportions, tandis que des accents judicieux (escaliers extérieurs en colimaçon à l'extrémité de la grande aile, volume transversal saillant dans l'axe du préau sur la face orientale de la petite aile) évitaient toute austérité excessive et augmentaient le sens plastique de la composition.

Les mêmes soucis se retrouvaient dans l'hôpital de la Brigade militaire (pl. 41), projeté dès 1935, construit en 1937 seulement, au cours de la seconde période d'activité de l'architecte à Pernambouc. Les deux blocs longitudinaux étaient cette fois sensiblement égaux, mais non parallèles

afin d'obtenir une utilisation rationnelle du terrain légèrement trapézoïdal; ils étaient coupés par un bâtiment transversal, destiné à abriter les services généraux; la construction sur pilotis de ce dernier, plus large et plus haut que les précédents, avait permis de ne pas interrompre la continuité du jardin, de créer un jeu puissant et logique (87) d'interpénétration des volumes, de souligner plastiquement l'entrée principale et d'aménager celle-ci sous la forme d'un grand hall entièrement vitré créant la transition extérieur-intérieur. Comme dans l'édifice précédent, l'ossature était composée d'éléments réguliers, mais placés cette fois dans le plan des façades, et non plus transversalement. La résille orthogonale ainsi formée libérait l'aménagement intérieur, solution tout à fait rationnelle pour un hôpital; ce type de structure reportait par contre toutes les servitudes en découlant sur les façades, contrariant un des principes de base de Le Corbusier. Nous pouvons donc constater que Luiz Nunes n'était pas, comme ses collègues de Rio de Janeiro, profondément influencé par l'oeuvre du maître franco-suisse; celui-ci n'était qu'une source d'inspiration parmi les autres et nullement le "livre sacré de l'architecture". Des grands maîtres rationalistes, c'est certainement Gropius qui a surtout servi de modèle à Luiz Nunes : le type d'ossature dont nous venons de parler avait été proposé par l'architecte allemand dès 1922 dans son célèbre pro-

jet d'immeuble pour le siège du journal Chicago Tribune; et le jeune architecte brésilien a dû penser à certains aspects du Bauhaus de Dessau, avec ses bâtiments groupés fonctionnellement, ses purs volumes prismatiques reposant fermement sur le sol, la construction sur pilotis limitée à l'élément de liaison fondamental, quand il a abordé son projet d'hôpital. C'était d'ailleurs en toute logique chez Gropius, partisan total d'une architecture industrialisée et standardisée, que Luiz Nunes pouvait trouver les préoccupations les plus proches des siennes et un point de départ susceptible d'orienter ses recherches fondées sur l'économie des moyens.

Malgré ses tendances naturelles et la réserve qui d'une manière générale caractérise son oeuvre, le rapprochant des réalisations de la période allemande de Gropius, Luiz Nunes se distinguait de ce dernier par une moins grande austérité dans le domaine plastique. On pourrait arguer que les escaliers en colimaçon de l'École pour enfants anormaux se rapprochaient, par leur technique et leur position en bout de bâtiment, de ceux que Gropius et Meyer avaient placés à l'usine présentée à l'Exposition du Werkbund en 1914, mais le sens en était très différent : dans l'ouvrage de Cologne la symétrie parfaite et le fait que les deux escaliers fussent abrités dans des cages de verre suffisait à limiter l'accentuation placée sur eux; dans la composition de Luiz Nunes l'escalier unique déroulant orgueilleusement sa spirale à

l'air libre tranchait sur le reste et attirait l'oeil de manière impérieuse. Un autre exemple plus frappant encore (planche 42) montre que le jeune brésilien aimait à l'occasion la virtuosité technique et savait exploiter le remarquable talent de calculateur de Joaquim Cardoso (88) : il s'agit de l'école rurale Alberto Torres (1935), où le jeu des rampes suspendues à deux arcs paraboliques a sans doute été inspiré par le projet de Le Corbusier pour le Palais des Soviets à Moscou (1931), bien que l'interprétation soit différente (89); on remarquera aussi l'audace du château d'eau en cône renversé, dont la forme pure et inédite assumait dans l'ensemble une fonction plastique évidente.

Luiz Nunes avait donc accepté les principes édictés par le mouvement rationaliste européen : emploi systématique des nouveaux matériaux et surtout du béton armé, constructions à ossature, toits plats, grandes surfaces vitrées à châssis métalliques; il avait également accepté l'esthétique proposée et n'hésitait pas à prendre comme modèles les ouvrages des grands maîtres qu'étaient Gropius et Le Corbusier.

Jamais pourtant l'idée d'appliquer purement et simplement leurs solutions ne l'effleura. S'il travailla dans le même esprit que Gropius, ce fut dans un cadre tout à fait différent, dont il sut tenir compte. Le fait qu'il ait, dans un contexte a priori défavorable à toute entreprise de ce genre, réussi à créer une équipe complète où l'ingénieur, le

technicien, l'artisan recherchaient en commun sous la direction de l'architecte la manière de résoudre les problèmes de la construction rationnelle et économique, est une démonstration étonnante du sens des réalités qui l'animait. Ne pouvant s'appuyer sur une véritable production industrielle, il s'attacha à perfectionner les techniques artisanales locales, tirant de l'étude de celles-ci des résultats inattendus, souvent promis à un bel avenir. La découverte la plus notable en la matière fut l'emploi dans un sens tout à fait nouveau des blocs de ciment évidés, appelés "cobogos" (première syllabe du nom des trois inventeurs); ces cobogos, remplis de mortier, avaient jusque-là été empilés les uns sur les autres pour construire des murs pleins, solides et bon marché; Luiz Nunes et ses collègues eurent l'idée de les utiliser à l'état brut, comme brise-soleil élémentaires, réalisant de la sorte des parois transparentes garantissant une bonne ventilation tout en assurant dans certains cas une protection suffisante contre les éléments naturels (90).

Parti de positions théoriques et de la volonté d'introduire au Brésil le style international de 1930, considéré comme universellement valable et seul représentatif de son époque, Luiz Nunes a dans l'ensemble fait preuve d'une certaine souplesse dans l'application pratique (91); il a su tirer la leçon qui se dégagait de la prédication des vedettes européennes, mais il n'est pas resté prisonnier de

leur enseignement. Loin de s'attacher à la lettre de celui-ci, il s'est surtout soucié de l'esprit qui s'en dégageait et s'est efforcé d'en adopter les principes aux possibilités techniques et industrielles locales. Comme l'a bien souligné Joaquim Cardoso (92), les constructions de Luiz Nunes à Recife de 1935 à 1937 représentaient déjà par leur force et leur capacité d'exécution un langage brésilien (93). L'âpreté qui s'en dégageait semblait orienter l'architecture de ce pays dans une voie plus austère que celle qui fut finalement suivie, sous l'influence déterminante de Le Corbusier.

Peut-être, si Luiz Nunes avait vécu, se serait-il développé dans le nord-est un style différent de la "manière brésilienne" que les architectes carioques allaient rapidement imposer. Toutes spéculations sur le sujet sortiraient du cadre de notre étude et leur caractère purement hypothétique n'avancerait en rien l'état de nos connaissances. Nous nous limiterons donc aux faits. Le mouvement de Recife n'a été qu'un court épisode, mais on ne saurait nier son importance. Extrêmement dynamique, il représenta une tentative d'envergure visant à une implantation profonde et rationnelle de la nouvelle architecture au Brésil; parfaitement homogène, du fait de la personnalité dominante de Luiz Nunes (94), il s'engagea dans la voie d'une synthèse entre le caractère universel des principes de base et l'expression régionale qui pouvait leur être conférée; rappelons enfin qu'il

a donné l'occasion de faire leurs premières armes à deux talents authentiques, appelés par la suite à une brillante carrière : l'ingénieur et poète Joaquim Cardoso, l'architecte-paysagiste Roberto Burle Marx. L'oubli presque total dans lequel est tombé par la suite l'intéressant et audacieux essai de Luiz Nunes est donc tout à fait injustifié; plus encore que son côté éphémère, c'est sans doute l'éloignement provincial qui est responsable de cette situation anormale, car l'oeuvre qui en est résulté fut dans l'ensemble une brillante réussite (95).

°°

Les premières tentatives d'introduction de l'architecture nouvelle au Brésil n'ont donc eu qu'un caractère limité, soit en raison du petit nombre d'occasions offertes et de commandes effectuées par les particuliers ou les services publics, soit, comme à Pernambouc, en raison du caractère temporaire des facilités accordées, qui ne permirent pas au mouvement de s'affirmer définitivement. On aurait pu croire en 1950 que São Paulo avait toutes les chances d'être le berceau de cette architecture nouvelle et le centre qui allait réellement s'imposer dans ce domaine : c'était dans cette ville qu'avait pris naissance et s'était développé l'agitation en faveur d'un

renouvellement des arts, dans cette ville qu'avaient surgi les premières manifestations théoriques en faveur de l'architecture fonctionnelle, dans cette ville enfin que Warchavchik était passé à l'action pratique et avait construit les premières maisons d'esprit moderne, introduisant en Amérique du Sud le "style international"; ajoutons à cela la croissance foudroyante de la cité, son caractère cosmopolite, l'origine européenne récente de sa population, l'absence particulièrement sensible de traditions locales profondes, qui semblaient favoriser l'implantation d'un mouvement révolutionnaire venu d'Europe, rompant avec les styles du passé, et nous comprendrons que tout paraissait présager l'avènement d'une ère pauliste. Or ce fut le contraire qui se produisit et, dès les années qui suivirent, le flambeau échappa aux mains paulistes et passa dans celles des carloques. Comment expliquer ce phénomène a priori aberrant, mais en réalité parfaitement conforme à l'ordre des choses ? Tout d'abord certains facteurs apparemment favorables ne l'étaient que provisoirement. Le cosmopolitisme de São Paulo et l'importance du milieu italien avaient dans un premier temps favorisé la pénétration des idées nouvelles et l'audience des architectes formés en Italie, qu'ils aient été étrangers comme Warchavchik ou nationaux comme Rino Levi. Ce fut par la suite un handicap, car nous avons déjà insisté précédemment (96) sur le rôle joué par le nationalisme dans l'acceptation et le développement de l'architecture "moderne"

au Brésil; il en était de même pour l'absence de traditions anciennes, qui limitait la possibilité de retrouver dans les oeuvres du passé certains moyens d'expression susceptibles d'enrichir le répertoire contemporain. De plus, l'inexistence à São Paulo d'une École des Beaux-Arts pesa lourd dans la balance. N'oublions pas en effet que la révolution architecturale du XXe siècle, bien qu'issue des progrès techniques antérieurement réalisés, fut cependant avant tout une révolution esthétique. Or l'enseignement de l'École Polytechnique, qui formait les architectes locaux, se révéla absolument insensible à ces problèmes et infiniment plus traditionaliste que celui de l'École des Beaux-Arts de Rio. Celle-ci avait connu des orientations diverses, notamment la tentative néo-coloniale; la discussion y était permise et facilitée par le contact entre les diverses branches artistiques enseignées; même si l'art moderne y était vigoureusement combattu, il n'y était pas totalement ignoré. L'École Polytechnique de São Paulo au contraire, avec sa petite section d'architecture de quelques élèves perdus au milieu de futurs ingénieurs, était fermée sur elle-même, imperméable aux influences extérieures et fidèle au néo-classicisme de Ramos de Azevedo et de ses disciples. Il a suffi de la bouffée d'air pur apportée à l'École des Beaux-Arts de Rio par la direction éphémère de Lucio Costa pour que se constituât aussitôt un groupe actif, prêt à s'engager dans des voies nouvelles et décidé à s'imposer à la première occasion. A São

Paulo par contre, il n'existait que quelques individualités isolées, non susceptibles de représenter une force réelle. Mais le facteur le plus important fut indiscutablement le facteur politique. L'état de São Paulo, qui avait, sous la Première République, toujours été un des éléments moteurs de la fédération, se vit relegué à un rôle de second plan par le régime issu de la Révolution de 1930. La crise économique et l'absence d'un sérieux appui de la part du gouvernement central, jointes à un manque total d'intérêt des autorités et de l'élite pauliste, firent pratiquement cesser toutes les constructions publiques d'envergure; on réalisa à l'occasion quelques concours, mais jamais on ne passa à l'exécution des projets primés, d'ailleurs généralement traditionnalistes (97). Or l'édification de quelques maisons ou immeubles d'appartements n'était pas susceptible d'obtenir une véritable répercussion, donnant à l'architecture nouvelle le coup de fouet dont elle avait besoin pour s'imposer. Seule une oeuvre monumentale pouvait le faire; or il fallait pour cela le soutien durable du pouvoir politique. Ce fut à Pernambuco que celui-ci se manifesta tout d'abord, ce qui permit à Luiz Nunes de jeter les bases d'un premier style brésilien, mais le mouvement fut trop éphémère pour qu'en résultât une implantation profonde et Recife était trop éloigné, trop provincial (comme d'ailleurs, mais à un moindre degré São Paulo même) pour influencer valablement le reste du Bré-

sil. Seule la capitale fédérale pouvait réellement offrir les conditions indispensables, politiquement, culturellement et économiquement. La chance voulut que les hommes nécessaires se soient alors rencontrés et aient pû mener à bien la grande tâche d'élever le monument qui allait changer du tout au tout le cours jusqu'alors suivi par l'architecture brésilienne : le Ministère de l'Éducation et de la Santé à Rio de Janeiro.

NOTES DU CHAPITRE II

- (1) On en trouve encore aujourd'hui de nombreuses survivances, malgré le prestige de l'architecture "moderne".
- (2) M. da SILVA BRITO. História do modernismo brasileiro. I. Antecedentes da semana de arte moderna, São Paulo, 1958, in-8°. Cet ouvrage fondamental sur la question s'arrête malheureusement à la veille de la Semaine d'art moderne, le second volume n'ayant jamais été publié. En ce qui concerne cette dernière, on consultera avec profit les témoignages recueillis par le journal O Estado de S. Paulo à l'occasion du quarantième anniversaire de la manifestation : Suplemento literário, n° 269, 17 fév. 1962 et n° 277, 14 avr. 1962.
- (3) Em prol de uma pintura nacional, dans O Pirralho, n° 168, 4e année, 2 janv. 1915. Le futurisme d'Oswald de Andrade était d'ailleurs avant tout littéraire. Il semble même avoir dédaigné ou ignoré les manifestes de Boccioni et Sant'Elia sur la sculpture et l'architecture futuristes.
- (4) Paru le 20 décembre 1917 dans l'édition du soir de l'important journal O Estado de S. Paulo (intégralement transcrit par M. da SILVA BRITO (op. cit., p. 45-49).
- (5) Oswald de Andrade, Mario de Andrade, Guilherme de Almeida, Agenor Barbosa, Ribeiro Couto, Candido Mota Filho, João Fernando de Almeida Prado et le peintre Di Cavalcanti.
- (6) La colonie portugaise de São Paulo ayant de son côté voulu offrir un monument sur le même thème, à exécuter par le sculpteur portugais Teixeira Lopes, il surgit de ce fait une rivalité qui fit abandonner les deux projets. Celui de Brécheret fut repris beaucoup plus tard et mis en place en 1958.
- (7) Cette étiquette fut alors appliquée à tous les non-conformistes qui désiraient une rénovation quelconque, à tous ceux qui s'éloignaient de la ligne traditionnelle, si peu que ce soit. Le nom fut accepté par les intéressés. Le terme "moderniste", souvent utilisé aujourd'hui pour désigner ceux qui participèrent à la Semaine d'Art Moderne ne fut créé que beaucoup plus tard pour éviter une confusion avec le futurisme italien.

- (8) Texte dans M. da SILVA BRITO, op. cit. p. 157-159.
- (9) Mestres do Passado, dans Jornal do Comércio, 2, 12, 15, 16, 20, 23 août et 1er septembre 1921. Texte reproduit par M. da SILVA BRITO, op. cit. p. 223-276.
- (10) Il semble en effet avoir été très réduit à Rio de Janeiro, malgré l'active participation des littérateurs carioques et l'importance du programme musical qui contribua au lancement du jeune compositeur local Vila Lobos; il fut pratiquement nul dans les autres villes du Brésil, qui pour la plupart ignorèrent totalement la Semaine (cf. les témoignages de personnalités impartiales comme Rodrigo Melo Franco de Andrade et Carlos Drummond de Andrade dans O Estado de S. Paulo, supplément littéraire n° 269, 17 févr. 1962, p. 1).
- (11) Menotti del Picchia avait bien établi un programme futuriste dans l'article "Na Maré das Réformas" publié dans le Correio Paulistano le 24 janvier 1921 (texte reproduit par M. da SILVA BRITO, op. cit. p. 164-166), mais celui-ci était vague, limité à quelques idées générales et essentiellement littéraire.
- (12) Nul n'a sans doute mieux décrit cette situation des années 1920-1930, que M. Mario PEDROSA : "Ecrivains et artistes venus à Paris se trouvèrent en face d'un culte nouveau pour tout ce qui était naïf, barbare, anti-intellectuel, anti-civilisé, anti-occidental. Ils comprirent de quel apport pouvaient être les valeurs instinctives et primitives qu'ils pouvaient faire surgir de leur propre sol, sans qu'il soit nécessaire de les rechercher en Afrique, en Asie ou dans les îles perdues de l'archipel océanique. C'est de Montparnasse et de Montmartre qu'ils découvrirent leur pays. Leur évangile a été alors fondé sur la fusion de deux termes opposés : culture et instinct" (L'architecture d'aujourd'hui, n° 50-51, déc. 1953, p. XXI).
- (13) Brécheret était en France lors de la réalisation de la Semaine, mais il avait laissé sur place des sculptures qui furent exposées.
- (14) Moya fut révélé au grand public par Menotti del Picchia dans un article du Correio Paulistano paru le 20 juillet 1927.

- (15) Le premier numéro de cette revue mensuelle d'art moderne fut lancé le 5 mai 1922; la publication fut interrompue après le sixième numéro.
- (16) Cinq mille milreis (témoignage de René Thiollier dans O Estado de S. Paulo, 14 avr. 1962, supplément littéraire n° 277, p. 4).
- (17) M. Mario da SILVA BRITO (O Estado de S. Paulo, 17 févr. 1962, supplément littéraire n° 269, p. 4) a montré que la participation de Paulo Prado et celle de Graça Aranha à la Semaine d'art moderne n'avait pas forcément été totalement désintéressée et que l'organisation de celle-ci avait peut-être servi de paravent à une opération financière et commerciale d'envergure. Mais même s'il en fut ainsi, les convictions esthétiques affirmées par Paulo Prado et Graça Aranha ne peuvent être remises en cause.
- (18) C'est ce qu'avait déjà fait il y a plus de dix ans Geraldo FERRAZ en ouvrant la série de ses articles sur les maîtres de l'actuelle architecture brésilienne par une étude sur Warchavchik (Habitat, n° 28, mars 1956, p. 40-48). Le sujet tenait tant à coeur à l'auteur qu'il le reprit dans une importante monographie, comprenant une remarquable documentation de première main (extraits de la presse d'époque, photographies anciennes, plans et dessins de toutes les premières oeuvres de Warchavchik) : G. FERRAZ, Warchavchik e a introdução da nova arquitetura no Brasil: 1925 à 1940, São Paulo, Museu de arte, 1965.
- (19) G. FERRAZ, op. cit. p. 56-62.
- (20) Au Brésil malgré tout ces principes semblaient si nouveaux que le jeune pauliste Rino Levi, qui étudiait lui aussi l'architecture à Rome, éprouva le besoin d'écrire au journal O Estado de S. Paulo une lettre, publiée le 15 octobre 1925, afin de mettre au courant ses compatriotes du profit qu'ils pourraient en tirer. Le texte de cet article a été republié in extenso en 1960 par la revue des étudiants en architecture de l'Université de S. Paulo (Depoimentos, I, p. 32-33).
- (21) LE CORBUSIER (Charles-Edouard Jeanneret, dit). Vers une architecture, Paris, Ed. Grès, 1923 (coll. de l'Esprit Nouveau).

- (22) Alors que Warchavchik se souciait avant tout d'efficacité et de construire ce qu'il projetait, Flávio de Carvalho accumulait dans ses cartons des projets qui n'en sortaient jamais et se contentait de dissertations théoriques à des congrès d'architecture. Son influence fut si négligeable que l'opinion publique attribuait à Warchavchik ses rares réalisations, comme l'ensemble de maisons du quartier de Vila América à São Paulo (cf. G. FERRAZ, op. cit. p. 42).
- (23) Cf. pièce justificative n° 1, infra, pp. 1087-1095.
- (24) Mise en page du journal reproduite dans l'ouvrage de G. FERRAZ, p. 25.-Le texte portugais, paru sous le titre "Acerca da arquitectura moderna", a été republié dans Depoimentos, I, 1960, p. 33-35 et par G. FERRAZ, op. cit., p. 39 D.
- (25) R. LEVI, A arquitetura e a estética das cidades, dans O Estado de S. Paulo, 15 oct. 1925. Cf. Depoimentos, I, p. 32-33.
- (26) H. MINDLIN. L'architecture moderne au Brésil, Paris, s.d., p. 4.- Depoimentos, I, 1960, p. 32-35.
- (27) La famille Klabin, d'origine lithuanienne, s'était fixée à la génération précédente dans le sud du Brésil et avait amassé une solide fortune à la fois industrielle et terrienne.
- (28) Des transformations effectuées en 1935, visant à agrandir la maison, ont en effet altéré son caractère primitif, qui seul nous intéresse ici.
- (29) Cf. le rapport envoyé par Warchavchik à Giedion, secrétaire général des C I A M, à l'occasion du congrès de Bruxelles en 1930. Extrait dans G. FERRAZ, op. cit., p. 51.
- (30) La couverture en terrasse dans un pays où des orages violents peuvent amener des pluies telles que les canalisations d'écoulement ne parviennent pas à les évacuer assez rapidement, n'était d'ailleurs nullement fonctionnelle; l'avantage du toit-jardin dans une maison isolée au milieu d'un grand parc, eût aussi été réduit. Une telle initiative aurait eu une signification polémique, mais aucun sens pratique.

- (31) Témoignages recueillis par G. FERRAZ, op. cit., p. 56-62. Le jardin, avec sa flore tropicale de palmiers et de cactus soigneusement ordonnés afin de mettre en valeur l'architecture dont les lignes pures tranchaient sur l'exubérance disciplinée de la nature, était l'oeuvre de la femme de l'architecte, Mina Warchavchik, collaboratrice extrêmement précieuse pour son mari, elle aussi pionnière dans sa spécialité.
- (32) On trouvera dans G. FERRAZ, op. cit. p. 26-28 et p. 51-63, de nombreux extraits de presse de l'époque, accompagnant une abondante illustration photographique de la maison de la rue Santa Cruz.
- (33) Ce groupe s'était intéressé aux idées de Warchavchik dès qu'il les avait connues; l'architecte avait eu droit à une entrevue publiée en première page le 17 septembre 1926 dans le journal bi-hebdomadaire Terra roxa e outras terras, organe intellectuel des anciens participants de la Semaine d'art moderne (mise en page reproduite dans G. FERRAZ, op. cit., p. 26).
- (34) Dácio A. de MORAES, A arquitetura moderna em São Paulo, S. Paulo, 1928. - Cf. G. FERRAZ, op. cit., p. 52.
- (35) Abondante documentation graphique et photographique dans G. FERRAZ, op. cit., p. 68-227 (comprenant la totalité de l'oeuvre de l'architecte jusqu'en 1939) et dans A. SARTORIS, Encyclopédie de l'architecture moderne, t. III, Ordre et climat américain, Milan, Hoepli, 1954, p. 292-325 (jusqu'en 1950). - Liste chronologique des principales oeuvres jusqu'en 1952 dans E. DEBENEDETTI et A. SALMONI, Architettura italiana a San Paolo, S. Paulo, 1953, p. 95. - La plupart des maisons particulières construites par Warchavchik ont aujourd'hui disparu.
- (36) G. FERRAZ, op. cit., p. 28-29 a retracé les grandes lignes du séjour de Le Corbusier; il a également reproduit à la fin de son ouvrage (p. 231-241) la correspondance adressée au cours de ces années à Warchavchik par Giedion et Sartoris, qui publièrent l'un et l'autre certains des travaux de l'architecte pauliste.
- (37) Ce fut à cette occasion qu'apparut ce mot dont la fortune fut considérable et qu'on appliqua par la suite rétrospectivement à toutes les tendances réformatrices depuis la Semaine d'art moderne. Warchavchik n'appréciait pas le terme d'architecture moderne, donné

localement à des "maisons qui n'avaient de moderne que l'électricité et la salle de bains". Il lui préférait celui d'architecture nouvelle (cf. Ilustração brasileira, n° 109, septembre 1929, sans pagination), mais de terme n'arrivait pas à s'imposer. Il créa alors le néologisme "moderniste" dont le succès fut immédiat.

- (38) G. FERRAZ, op. cit. p. 32-34 et 85-99.
- (39) De grandes familles paulistes, entre lesquelles se détache celle des Silva Prado, le chargèrent de construire leur maison particulière. Il put d'autre part réaliser en 1929-1930 deux groupes d'appartements à bon marché, dont le second demeure un modèle du genre (cf. G. FERRAZ, op. cit., p. 77-82).
- (40) G. FERRAZ, op. cit., p. 38 et 155-170.
- (41) Wright était alors de passage à Rio, où il était venu comme délégué des Etats-Unis pour prendre part au jugement du concours international destiné à ériger aux Antilles un phare à la gloire de Cristophe Colomb.
- (42) G. FERRAZ, op. cit., p. 181-194.
- (43) Par exemple la passerelle d'accès au premier étage de l'ensemble d'appartements à bon marché du quartier de Gamboa à Rio de Janeiro, 1933 (G. FERRAZ, op. cit., p. 191-192), où la courbe était d'ailleurs justifiée par la forme du terrain.
- (44) Cette dalle débordante avait fortement impressionné F. L. Wright; Lucio Costa a souligné que c'est peut-être là l'origine du développement systématique de la même idée, réalisé par l'architecte américain à la maison sur la cascade à Bear Run (Pennsylvanie) en 1936. Cf. L.COSTA, Sobre arquitetura, Porto Alegre, 1962, p. 127.
- (45) Balcons courbes de l'édifice d'appartements de la rue Barão de Limeira à S. Paulo, 1939 (Architectural Record, vol. 96, n° 4, octobre 1944, p. 88-89; H. MINDLIN, Architecture moderne au Brésil, p. 86; G. FERRAZ, op. cit., p. 209-211). - Club Atlético Paulistano, 1956 (Habitat, n° 47, mars-avr. 1958, p. 10-15).
- (46) La forme des balcons de l'édifice de la rue Barão de Limeira était motivée par l'utilisation la plus rationnelle de l'espace disponible.

- (47) Cette attitude paraît d'ailleurs justifiée par une certaine limitation de l'architecte dans ce domaine. Les grandes réussites esthétiques de Warchavchik datent de ses premières années, lorsqu'il tirait ses meilleurs effets d'un ascétisme méthodique. Une oeuvre compliquée comme le Club Atlético Paulistano, toujours parfaitement fonctionnelle, est par contre fort peu heureuse du point de vue plastique.
- (48) L'enthousiasme des premiers témoignages, qui insistaient sur le caractère brésilien de la première maison de l'architecte ne doit pas faire illusion. Nous avons vu que les traits d'inspiration locale n'étaient qu'un compromis provisoire, rapidement abandonné par la suite. Seuls les jardins tropicaux de Mina Warchavchik furent conservés dans les ouvrages postérieurs, qu'ils contribuèrent d'ailleurs à mettre en valeur.
- (49) Dans une entrevue accordée au quotidien O Jornal (28 avr. 1928) où il justifiait le choix du style néo-colonial pour son projet d'ambassade de la République Argentine (projet vainqueur du concours, mais non exécuté).
- (50) L. COSTA, O Aleijadinho e a arquitetura colonial, article publié en 1929 dans O Jornal (numéro spécial consacré au Minas Gerais) et réédité dans Sôbre arquitetura, Porto Alegre, 1962, p. 13-16.
- (51) Cf. supra, p. 160-164.
- (52) Les réserves faites à propos de l'oeuvre de l'Aleijadinho, considéré dans l'article précédent comme un simple décorateur n'ayant pas compris le sens profond de la tradition architecturale luso-brésilienne, sont certes exagérées et criticables par l'historien, aujourd'hui muni d'éléments que Lucio Costa ne pouvait posséder en 1929. Elles sont cependant parfaitement significatives de l'état d'esprit de l'architecte à cette époque et nous permettent de mieux comprendre les dessous de l'apparente volte-face qu'il allait effectuer.
- (53) Lucio Costa y assista un peu par hasard; passant à ce moment dans les couloirs de l'école et apprenant que Le Corbusier y parlait, il s'approcha en curieux et faute de place disponible, assista à la conférence de l'extérieur de la salle (témoignage oral de Lucio Costa recueilli par l'auteur).
- (54) Esquissés sur place, les dessins furent mis au point à Paris en juillet 1930. Ils sont aujourd'hui la propriété de Gregori Warchavchik, qui a l'intention de les léguer à la Faculté d'Architecture et Urbanisme de l'Université de S. Paulo. Cf. LE CORBUSIER et P. JEANNERET. Oeuvre complète de 1929-1934, Zurich, 4e éd. 1947, p. 138 et Le Corbusier 1910-1960, Zurich, 1960, p. 296-297.

- (55) En fait ce projet mirifique n'était pas exécutable. Outre les difficultés techniques de réalisation d'ouvrages d'art et de bâtiments gigantesques dans un pays alors totalement sous-développé à cet égard, l'opinion publique et les autorités n'étaient pas prêts à accepter une transformation aussi révolutionnaire, dont l'exécution aurait demandé des années et de la suite dans les idées. Quant au problème financier, il était habilement escamoté par le calcul anticipé du produit qu'on pourrait retirer de la vente des immeubles, mais encore fallait-il avoir au départ les ressources nécessaires à la mise en oeuvre des travaux. Le même argument d'auto-financement fut utilisé pour Brasilia, mais la ville n'a pu voir le jour que parce que l'état a pris en charge les dépenses énormes exigées par des projets de cet ampleur, dont la rentabilité ne peut, dans les meilleures conditions, qu'être lointaine.
- (56) L. COSTA. Sôbre arquitetura, p. 170-172.
- (57) Ce fut lui qui fonda en 1937 le service chargé de la protection des monuments historiques au Brésil (S.P.H. A.N. et plus tard D.P.H.A.N.).
- (58) L. COSTA, Sôbre arquitetura, Porto Alegre, 1962, p. 41.- G. FERRAZ, op. cit., p. 35 - 37.
- (59) Il était né à Toulon le 27 février 1902. Le choix du jeune homme pourrait paraître invraisemblable à un observateur non prévenu. Soulignons toutefois que le facteur âge n'a pas au Brésil la même importance que chez nous et que cette nomination n'apparaissait à ce titre nullement incongrue. D'autre part Lucio Costa jouissait d'un énorme prestige auprès de ses camarades récemment sortis de l'Ecole et des étudiants. Il était depuis plusieurs années une figure de proue dans ce milieu et l'audience qu'il était assuré de rencontrer justifiait sa désignation.
- (60) Cf. le libelle imprimé adressé au ministre par l'Institut Paulista des Architectes le 18 mai 1931 à propos de l'entrée des "professeurs futuristes" à l'Ecole des Beaux-Arts, partiellement reproduit par G. Ferraz, op. cit., p. 37.
- (61) Le règlement universitaire prévoyait que le directeur d'une faculté ou d'un institut devait être professeur titulaire.

- (62) Articles réunis postérieurement dans un livre publié par l'auteur. - J. MARIANNO FILHO. Debates sobre estética e urbanismo, Rio de Janeiro, 1944, p. 46-47 (Orientação faciosa), p. 47-48 (Ditadura artística), p. 48-49 (Maçonaria artística), p. 68-71 (O problema arquitetônico nacional), p. 71-74 (A desnacionalização da Escola de Belas Artes).
- (63) Article publié dans O Jornal, le 31 juillet 1931, sous le titre Uma escola viva de Belas Artes.
- (64) En l'occurrence le centre des étudiants d'architecture de l'Université de Rio Grande do Sul, organisateur de l'ouvrage déjà cité (L. COSTA, Sobre arquitetura, Porto Alegre, 1962). Il faut ajouter que Lucio Costa s'est par la suite montré très réservé sur tout ce qui touchait à la première partie de son oeuvre, ne facilitant pas la tâche des chercheurs sur ce point.
- (65) Un cas semblable est celui d'Otto Wagner, qui se révéla brusquement en faveur d'un renouveau de l'architecture lorsqu'il fut nommé professeur à l'Académie de Vienne en 1894. Cf. L. BENEVOLO, Storia dell'architettura moderna, Bari, 1960, t. I, p. 380.
- (66) L. COSTA, Sobre arquitetura, p. 192-193 et 202-203.
- (67) Ph. L. GOODWIN, Brazil builds : architecture new and old, 1652-1942, New York, 1943.- Arquitetura contemporânea no Brasil, Rio de Janeiro, 1947. C'est la dédicace de ce dernier ouvrage, où Lucio Costa était qualifié de pionnier, qui a fait naître la polémique citée ci-après.
- (68) L. COSTA, Sobre arquitetura, p. 119-128 (reproduction de l'article de G. Ferraz, publié dans le Diário de S. Paulo, le 1er février 1948, et de la réponse de L. Costa parue dans le quotidien carioque O Jornal le 14 mars).
- (69) Cf. supra, p. 211.
- (70) Rev. da Dir. da Eng., n° 3, mai 1936, republiée dans L. COSTA, Sobre arquitetura, p. 42-55. Le projet ne fut pas exécuté.
- (71) Les claustres par exemple offraient une excellente solution pour assurer une bonne ventilation; le caractère essentiellement plastique qu'ils avaient assumé chez Perret se doublait ici d'un aspect fonctionnel évident.

- (72) Rev. da Dir. da Eng., n° 14, janv. 1935, p. 236-240 (élévations, plans, vues perspectives).
- (73) Rev. da Dir. da Eng., n° 1, juil. 1932, p. 2-5 (édifice administratif); n° 11, juil. 1934, p. 3 (nouvel Hôtel de ville); ibid. p. 4-9 (siège de la direction des services techniques de construction et d'entretien).
- (74) Id., n° 5, juil. 1933, p. 3-4.
- (75) Id., n° 2, oct. 1932, p. 26-27 et S. GIEDION et K. FRANCK, Afonso Eduardo Reidy - Bauten und Projekte, Stuttgart, 1960, p. 12-13 (plans, photo, coupes).
- (76) Au Brésil beaucoup d'administrations n'ouvrent qu'à midi.
- (77) Le principe était très simple : aux grandes fenêtres ininterrompues des murs est et sud, s'opposait une bande également continue de vasistas placés en haut de la paroi opposée, donnant sur la galerie de circulation; l'air chauds'évacuait par ces ouvertures, cédant la place à l'air plus frais entrant par les façades non exposées aux rayons du soleil.
- (78) Rev. da Dir. da Eng., n° 18, sept. 1935, p. 511-514.
- (79) Rev. da Dir. da Eng., n° 18, sept. 1935, p. 515-519.
- (80) Rev. da Dir. da Eng., n° 7, nov. 1933, p. 3-6 (élévations, coupes, plans).- Arquitetura e urbanismo, N° 3, sept. 1936, p. 140-144 (photographies, plans, dessins).
- (81) Cf. l'article de Joaquim CARDOSO dans Módulo, n° 4, mars 1956, p. 32-36, repris dans Arquitetura, n° 13, juil. 1963, p. 3-21, entre un texte sur le même sujet de J. BEZERRA BALTAZ et la réimpression de l'exposé fait en 1935 par le propre Luiz NUNES au sujet des buts du service alors organisé par lui.
- (82) Créé le 3 novembre 1934 et d'abord appelé Seção Técnica de Engenharia et Arquitetura, ce service devint par décret du 29 août 1935 la Diretoria de Arquitetura e Construção (D.A.C.). Fermé en novembre 1935 après la tentative de révolution communiste parce qu'il était soupçonné d'activités subversives, il fut réorganisé en 1936 et devint la Diretoria de Arquitetura et Urbanismo (D.A.U.) qui fonctionna activement jusqu'à la mort de Luiz Nunes le 10 novembre 1937, mais ne survécut guère au décès de celui qui l'avait créé.

- (83) C'est-à-dire ceux qui dépendaient du gouvernement de l'état et les constructions à la charge des municipalités, quand celles-ci en feraient la demande.
- (84) Il fit aussi appel, pour dresser un plan d'urbanisme valable pour Recife, à Attilio Corrêa Lima, l'auteur du plan de Goiânia. Toutefois les propositions présentées ne furent pas mises en application du fait de la mise en sommeil du service à la fin de 1935.
- (85) P.D.F., vol. III, n° 1, janv. 1936, p. 10-14 (photographie de la maquette et de l'oeuvre en construction, plans).
- (86) Les premiers de ce type construits au Brésil.
- (87) Les quatre terrasses aménagées sur les bâtiments longitudinaux étaient accessibles de plain pied à partir du bloc transversal placé au centre de la composition.
- (88) Il est évident que la naissance à Pernambouc des premières audaces plastiques de l'architecture brésilienne a été permise par la sûreté des calculs de structure de l'ingénieur local Joaquim Cardoso; encore fallait-il savoir découvrir et utiliser dans un sens formel la valeur de celui qui allait devenir un des meilleurs spécialistes du béton armé.
- (89) Le Corbusier avait en effet prévu un grand arc parabolique auquel serait suspendue l'une des extrémités de la dalle de couverture de la grande salle de réunions.
- (90) Nous avons déjà vu appliquer le même principe au mur occidental de l'École pour enfants anormaux, citée ci-dessus, mais dans ce cas on avait également cherché une séparation optique, rendue nécessaire par la fonction du bâtiment. Le cobogo à l'état brut, d'usage encore fréquent à Pernambouc, sert toujours pour la clôture de galeries de circulation, de cours et de dépendances en général; c'est certainement là l'origine des brise-soleil fixes en résille, dont l'emploi a été par la suite considérable dans l'architecture brésilienne.
- (91) Cette souplesse n'a pas été cependant jusqu'à renoncer aux toits en terrasse, dont l'imperméabilisation posait des problèmes difficiles sous ce climat, où alternent des pluies diluviennes et un soleil de plomb, provoquant des fissures dans les dalles de béton. C'était en effet un des principes de base de la nouvelle architecture, dont les inconvénients n'apparurent qu'avec l'expérience.

- (92) Módulo, n° 4, mars 1956, p. 32-36 et Arquitetura, n° 13, juil. 1963, p. 25-32.
- (93) On trouve même dans le Pavillon de vérification des décès de l'ancienne faculté de médecine (1937), sans doute le chef-d'oeuvre de l'architecte sur le plan de la réussite esthétique, une parenté consciente avec l'architecture locale : l'adoption de la couleur bleue pour la peinture des revêtements extérieurs de cet ouvrage en béton rappelait discrètement l'emploi, traditionnel à Recife, des azulejos externes depuis un siècle.
- (94) Sa disparition subite entraîna rapidement la décomposition de son équipe, du fait du retrait presque immédiat de l'appui gouvernemental nécessaire au fonctionnement du service.
- (95) Ce qui ne veut pas dire que tout y soit irréprochable. Par exemple l'ouvrage de l'architecte le plus connu et le plus fréquemment reproduit, le château d'eau d'Olin-da projeté en collaboration avec Fernando Saturnino de Brito en 1937, jette aujourd'hui, malgré les proportions très sûres de sa masse noirâtre, une note de tristesse sur le paysage tout en douceur de la vieille cité coloniale.
- (96) Cf. supra, p. 59-63.
- (97) Le principal de ces concours fut celui ouvert pour le choix d'un projet d'hôtel de ville en 1939. Les deux projets modernes présentés par Warchavchik et Villanova Artigas d'une part (cf. G. FERRAZ, Warchavchik, p. 217-227), Flavio de Carvalho de l'autre, furent écartés au profit de la solution proposée par la firme Severo et Villares, dont l'originalité était loin d'être la note dominante.

CHAPITRE III

LE TOURNANT DÉCISIF (1936-1944)

L'année 1936 est une date essentielle dans l'histoire de l'architecture brésilienne. Elle est avant tout marquée par la venue de Le Corbusier, appelé par le ministre de l'Éducation et de la Santé, Gustavo Capanema, afin de conseiller l'équipe d'architectes chargée de projeter le bâtiment du ministère. En effet si le premier séjour du maître franco-suisse, en 1929, n'avait eu que des conséquences indirectes, non immédiatement perceptibles, comme la conversion de Lucio Costa, le second entraîna des répercussions autrement profondes. Les leçons pratiques, données par Le Corbusier pendant six semaines de travail intensif en commun, influèrent si fort sur les jeunes brésiliens qui en profitèrent que la manière de ceux-ci changea du tout au tout après ce bref contact. De la collaboration qui s'ensuivit, naquit le fameux Ministère de l'Éducation et de la Santé, achevé en 1943, tournant décisif de l'architecture contemporaine au Brésil.

Il ne faudrait cependant pas que l'importance de ce monument, si grande soit-elle, fasse oublier les autres réalisations qui datent des mêmes années; il ne s'est pas agi d'une oeuvre isolée, mais de la réussite la plus éclatante d'un mouvement qui a alors commencé à se développer en profondeur. C'est pourquoi, après avoir analysé le mérite et la portée du Ministère de l'Éducation et de la Santé, après avoir souligné la place qui lui revient sans discussion, nous insisterons aussi sur l'évolution parallèle d'autres manifestations d'envergure ayant pour auteur les frères Roberto, Attilio Corrêa Lima et enfin Oscar Niemeyer, qui affirma dans l'ensemble de Pampulha la puissance de son invention plastique. Le succès international de la nouvelle architecture brésilienne fut la résultante de ces créations brillantes, marquées d'un sceau particulier, brusquement révélées en 1943 par l'Exposition des photographies de R. Kidder-Smith au Musée d'Art Moderne de New York et par le livre publié à cette occasion(1).

A) LE MINISTÈRE DE L'ÉDUCATION ET DE LA SANTÉ
A RIO DE JANEIRO (1 bis)

I.- LE CONCOURS ET LA DÉCISION DE GUSTAVO CAPANEMA.

Le concours d'avant-projets pour le bâtiment du Ministère de l'Éducation et de la Santé (2), réalisé en 1953, vit la victoire d'Archimedes Memoria, professeur titulaire de la chaire

re d'architecture à l'École des Beaux-Arts, qui avait présenté un ensemble académique affublé d'une décoration de style Marajoara (3). Le règlement du concours avait prévu une première sélection de cinq projets, entre lesquels serait fait par la suite le choix définitif, mais la commission, composée d'architectes traditionalistes, ne retint d'emblée que trois des trente-quatre propositions présentées, éliminant entre autres celles du petit groupe passionné par l'étude des théories fonctionnalistes.

Le ministre de l'Éducation, Gustavo Capanema, qui avait présidé le jury sans avoir voix délibérative, ne l'entendit pas toutefois de cette oreille. Son intention était de s'affirmer devant les générations futures par une construction qui ferait date; or il avait parfaitement saisi que les styles historiques appartenaient au passé et qu'il n'y avait rien à attendre de pastiches ou d'élucubrations imaginaires sans rapport avec les nécessités du présent. Il n'ignorait pas par contre la tentative de régénération de l'architecture lancée par le mouvement rationaliste européen; celui-ci était certes discuté et semblait un peu en perte de vitesse en 1935; il n'en avait pas moins à son actif des réalisations qui avaient fait sensation et il offrait une voie d'avenir possible. Le ministre vit aussitôt le parti qu'il pouvait tirer de la situation s'il réussissait à faire édifier la première oeuvre de caractère monumental de ce qu'il pen-

sait devoir être le véritable style du XXe siècle (4). Gropius, Mies Van der Rohe et consorts avaient en effet bâti des usines, des écoles, des maisons, des ensembles d'appartements, des pavillons d'exposition, bref des ouvrages utilitaires représentatifs de la civilisation contemporaine. Le thème du palais n'avait en contrepartie fait l'objet d'études que de la part de Le Corbusier, et, des trois grands projets de celui-ci sur le sujet, deux n'avaient pas eu de suite : le Palais de la Société des Nations à Genève (1927-1928) et le Palais des Soviets à Moscou (1931); seul le Centrosoyus (1929-1930), d'ailleurs modifié dans certaines de ses dispositions essentielles, avait vu le jour dans la capitale soviétique, mais l'U.R.S.S. était loin, fermée sur elle-même; le bâtiment n'avait pas eu de grandes répercussion dans le monde. Il y avait donc une place à prendre et M. Gustavo Campanema n'hésita pas à tenter sa chance.

Il n'était pas question de revenir sur le résultat du concours : le montant des prix fut donc payé aux auteurs des propositions primées, mais le ministre décida de ne pas faire construire le projet classé en première position. Qui plus est, il s'adressa à Lucio Costa, l'un des participants éliminés dès la première sélection, et lui demanda de lui présenter un nouveau projet. Cette attitude constituait un véritable défi. L'appel adressé à Lucio Costa était le fait du prince, couvert par des arguties d'ordre juridique, mais

M. Capanema n'avait pas d'autre moyen d'imposer la solution qui lui paraissait féconde. Le choix de Lucio Costa était logique et judicieux : il représentait indiscutablement la figure la plus en vue parmi les partisans de l'architecture "moderne", en raison du rôle qu'il avait joué lors de la tentative de réforme de l'École des Beaux-Arts en 1930-1931 et par suite de ses prises de position théoriques et pratiques; il apparaissait nettement comme le chef de file des jeunes architectes fonctionnalistes qui s'étaient regroupés à Rio de Janeiro; aussi aucun de ceux-ci n'eût sans doute trouvé quoi que ce soit à redire, s'il avait purement et simplement accepté la mission que le ministre voulait lui confier. L'ambition personnelle n'était pas toutefois un des traits dominants du caractère de Lucio Costa; s'il n'avait aucun scrupule à combattre par tous les moyens une architecture qu'il considérait nocive, il n'estimait pas juste de profiter seul d'une aubaine qu'à son avis d'autres méritaient autant que lui; il fit remarquer à M. Gustavo Capanema, qu'outre le sien trois avant-projets présentés au concours, ceux de Carlos Leão, Affonso Reidy et Jorge Moreira (5), méritaient considération du fait de leurs caractéristiques "modernes"; il proposa donc d'inviter leurs auteurs à participer avec lui à l'élaboration en commun du nouveau projet demandé. Cette attitude prudente, dictée par un souci de justice et peut-être par un certain manque de confiance en soi

(6), était très habile : en transférant à une équipe, la responsabilité de l'ouvrage, Lucio Costa mettait l'accent sur le programme de la nouvelle architecture plutôt que sur l'action d'un architecte; il pouvait espérer du travail en collaboration un résultat meilleur et plus significatif que celui auquel il aurait pu parvenir seul; il effaçait enfin, tout au moins partiellement, l'impression d'arbitraire qui se dégageait du mode de désignation dont il avait été l'objet.

Le groupe initialement prévu par Lucio Costa était composé de quatre personnes, Carlos Leão, Jorge Moreira, Affonso Reidy et lui-même, mais il se trouva rapidement porté à six. Moreira demanda en effet l'incorporation de son camarade Ernani Vasconcellos, avec lequel il travaillait en commun, faisant remarquer que celui-ci avait apporté sa contribution à l'avant-projet présenté au concours et méritait donc d'être inclus dans l'équipe; la logique des arguments de Moreira, qui se sentait dans une position morale délicate vis-à-vis de son collaborateur habituel, fut aussitôt reconnue. L'entrée d'Ernani Vasconcellos eut pour conséquence celle d'Oscar Niemeyer, qui s'imposa pratiquement à ses collègues, affirmant par cet acte de volonté son énergie et sa décision : le jeune homme, alors qu'il était encore étudiant à l'École des Beaux-Arts, s'était en effet engagé comme dessinateur bénévole dans la firme Warchavchik et Lucio Costa, devenant par la suite l'adjoint de ce dernier; il réclama donc pour

lui-même le traitement qui avait été accordé à Ernani Vasconcellos sur la demande de Moreira et obtint satisfaction. Définitivement constitué au début de l'année 1936, le groupe qui allait réaliser le Ministère de l'Éducation et de la Santé était fort homogène : les six architectes sortaient tous de l'École des Beaux-Arts de Rio de Janeiro, où ils avaient vécu, d'un côté ou de l'autre de la barricade (7), le drame de la réforme avortée de 1930-1931; dix ans séparaient certes l'aîné du cadet (8), mais si l'on excepte Lucio Costa, diplômé dès 1924, tous avaient terminé leurs études dans un laps de temps fort court, de 1930 à 1934 (9); tous enfin avaient à l'esprit les mêmes préoccupations et une admiration sans borne pour l'oeuvre de Le Corbusier.

II.- LE SÉJOUR ET LES DEUX PROPOSITIONS SUCCESSIVES DE LE CORBUSIER.

L'équipe en question s'était rapidement mise au travail et avait jeté les bases d'un premier projet, mais celui-ci n'apparaissait pas satisfaisant à ses auteurs. Ceux-ci songèrent alors à consulter Le Corbusier en personne et Lucio Costa se chargea de convaincre M. Gustavo Capanema de la nécessité de faire venir le maître franco-suisse (10). Il se heurta d'abord à une fin de non recevoir, mais il sut emporter la conviction du ministre en lui prouvant que c'était là le seul moyen de parvenir à l'objectif auquel il tenait tant :

la réalisation d'une grande oeuvre monumentale susceptible de faire date dans l'histoire de l'architecture. Il fallait cependant trouver des arguments permettant à M. Capanema de justifier les dépenses considérables qui allaient être engagées pour couvrir les frais de voyage et de séjour de Le Corbusier; il fut alors décidé qu'on inviterait celui-ci comme architecte consultant non seulement pour donner son avis sur les plans du futur ministère, mais aussi pour faire la première esquisse de la Cité Universitaire qu'on projetait d'établir au coeur de Rio de Janeiro (11). Toutefois comme la législation brésilienne ne permettait pas d'allouer un cachet pour ce genre de travaux à un architecte étranger non résidant dans le pays, on tourna la difficulté en projetant également une série de conférences, qui, elles, pouvaient être rétribuées (12). Ce programme fut accepté sans réticence par Le Corbusier, enchanté de l'occasion qui lui était offerte de s'affirmer sur le plan officiel et d'effacer les déboires que lui avaient toujours valu jusque-là ses tractations avec des autorités gouvernementales. Reçu avec tous les honneurs, il trouva d'entrée de jeu une audience considérable; ses conférences obtinrent un grand succès, exerçant une influence certaine sur les milieux professionnels de Rio de Janeiro en faisant pénétrer ses idées dans un cercle plus large que celui du petit groupe d'architectes qui y étaient déjà convertis. Le fait le plus important fut cependant le contact étroit

qui s'établit alors avec ces derniers, grâce au travail en commun réalisé pendant six semaines sous sa direction effective, du 1er juillet au 15 août 1936.

Pendant un mois et demi, les deux tâches pour lesquelles on avait fait appel à lui furent menées de front, alternativement : un jour était consacré au palais (13), un jour à la Cité Universitaire. Il s'agissait de deux ateliers distincts : l'équipe chargée des plans du Ministère figurait dans l'un et l'autre, mais alors qu'elle composait la totalité du premier, d'autres jeunes architectes membres des C.I.A.M., Firmino Saldanha, José de Souza Reis et Angelo Bruhns faisaient également partie du second. Le projet de Cité Universitaire alors esquissé, puis mis au point dans les mois qui suivirent le départ de Le Corbusier (14), eut surtout un intérêt théorique. Ses auteurs savaient au départ qu'il avait peu de chances de connaître ne serait-ce qu'un début de réalisation (15), mais ils profitèrent pleinement de l'expérience de Le Corbusier en le voyant à l'oeuvre. Celui-ci leur enseigna sa manière d'aborder un programme en partant de principes d'ordre général adaptés ensuite pratiquement à la situation ou aux situations données; il insista sur la priorité qu'il fallait accorder à l'urbanisme, dont l'architecture n'était qu'un élément; enfin et surtout il fit une démonstration pratique de ses méthodes de travail personnel, que ses écrits seuls ne pouvaient transmettre.

Si le projet de Cité Universitaire resta lettre morte et ne fut somme toute qu'une manifestation platonique, il n'en fut pas de même de l'entreprise qui avait réellement motivé la venue de Le Corbusier : le Ministère de l'Éducation et de la Santé. La leçon du maître put cette fois porter tous ses fruits et se traduire par l'érection du bâtiment qui devait jouer un rôle décisif dans le développement de l'architecture locale, voire internationale. Or pour pouvoir bien juger ce rôle, il est nécessaire de déterminer la part respective de l'architecte français et de ses collègues brésiliens dans la mise au point des divers avant-projets qui se sont succédés jusqu'à la réalisation finale (16).

Celui qu'avait élaboré l'équipe dirigée par Lucio Costa s'encadrait bien dans la ligne suivie jusque-là par les jeunes fonctionnalistes carioques : il était très proche des propositions antérieurement présentées individuellement au concours par Reidy et Moreira (17), avec la disposition en U des trois ailes prévues; la seule variation notable était l'emplacement du bloc de la salle de conférences à l'extérieur et non plus à l'intérieur de la cour, quoique toujours dans l'axe de symétrie du bâtiment. Le Corbusier, aveuglé par un indiscutable égocentrisme, devait écrire plus tard qu'il s'agissait d'une "réduction défavorable du Palais du Centrosoyus à Moscou" (18), exagération manifeste car on ne peut parler ni d'une copie, ni même d'une adaptation de

ce bâtiment, dont les plans remontaient à 1929; il y avait tout au plus une parenté d'esprit due à l'application des mêmes principes; l'oeuvre de Le Corbusier était, nous le savons, considéré comme un modèle à suivre et il était logique que le petit groupe de Lucio Costa s'inspirât des solutions auparavant proposées par le maître pour un programme plus ou moins similaire, sans se livrer pour cela à un plagiat. Toutefois, le projet du ministère, avec sa régularité absolue dans la répartition des masses autour d'un axe de symétrie, était encore empreint d'une certaine conception académique, qui contrastait avec l'originalité et la vigueur plastique obtenues par Le Corbusier avec des moyens équivalents. Ce manque de puissance et cet aspect terne qui caractérisaient jusque-là l'architecture fonctionnaliste brésilienne étaient d'ailleurs ressentis par les responsables de cette architecture; c'est pourquoi ils souhaitèrent la venue de Le Corbusier, susceptible de les sortir de l'ornière où ils s'enlisaient.

Dès son arrivée, Le Corbusier agit avec sa désinvolture coutumière. Il rejeta sans ambages les plans proposés et expliqua qu'il fallait repartir de Zéro. Profondément artiste et perpétuel inquiet, recherchant sans cesse des solutions meilleures, il avait en effet évolué depuis les années 1929-1930, conservant ses idées de base et les principes fondamentaux de son programme tout en s'octroyant une plus grande

liberté créatrice à l'heure de la réalisation architectonique et constructive; il ne pouvait donc accepter de prendre comme point de départ une conception qui avait été la sienne sept ou huit ans plus tôt, mais qui ne le satisfaisait plus intégralement. Il était désormais convaincu de la supériorité du bloc unique sur la disposition classique d'un certain nombre d'ailes autour d'une cour : la création d'un espace continu par la construction de bâtiments sur pilotis n'avait été qu'un premier pas vers la libération maxima du sol et l'aménagement consécutif de celui-ci en zone de verdure dans sa plus grande extension possible; le bloc unique permettait d'augmenter encore la surface dégagée et offrait une solution parfaitement rationnelle, non seulement à cet égard, mais aussi dans le domaine du choix de la meilleure orientation, grandement facilité par la limitation de l'édifice à deux façades essentielles. Cette option, logique dans le contexte théorique qui servait de prémisse, fut aussitôt acceptée. Le Corbusier toutefois ne s'en tint pas là. Comme le terrain destiné au Ministère ne lui plaisait pas, car il était trop étroit pour contenir le bâtiment en longueur qu'il envisageait, il se mit à la recherche d'un nouvel emplacement qui lui conviendrait. Ayant localisé non loin de là sur le bord de l'eau, près de l'aéroport, un terrain libre, de propriété municipale, provenant du remblayage de la baie avec les débris d'une ancienne colline antérieurement

rasée, il prit l'initiative d'esquisser un avant-projet destiné à ce cadre choisi par lui (pl. 43). Son prestige était tel que ni ses collègues, qui n'avaient nullement été avertis de ses intentions (19), ni même le ministre ne relevèrent l'impertinence du procédé. Sa suggestion fut acceptée avec enthousiasme et M. Capanema engagea aussitôt des pourparlers avec la municipalité en vue de l'échange des terrains. Il s'avéra cependant rapidement que les problèmes à surmonter pour la réalisation de l'opération seraient difficiles, ce dont Le Corbusier dans sa candeur ne s'était guère soucié. Le ministre lui demanda donc de faire à toutes fins utiles une autre esquisse pour le terrain primitivement prévu, esquisse à laquelle il mit la dernière main le 13 août 1936 (pl. 44).

Arrêtons-nous un instant sur ces deux avant-projets qui ont servi de point de départ au projet définitif, élaboré, lui, par l'équipe brésilienne, afin de déterminer dans quelles mesures cette dernière s'en est inspiré. La première chose qui frappe est l'horizontalité dominante des propositions de Le Corbusier, opposée à la verticalité de l'édifice construit. Bien que Le Corbusier n'en ait jamais fait un principe absolu, il est évident que sa préférence allait aux édifices développés en longueur, surtout lorsqu'il s'agissait d'ouvrages isolés ; les seuls immeubles en hauteur qu'il ait jamais prévus étaient en effet destinés

à n'être que des morceaux d'un ensemble urbanistique, dont l'étendue même combattait l'effet de verticalité partielle pour lui substituer une horizontalité globale (20). Dans le cas du Ministère de l'Éducation et de la Santé, la volonté de créer un bâtiment étiré en longueur était évidente. L'emplacement initial, qu'il devait qualifier un peu plus tard de "sale terrain à l'intérieur du quartier des affaires" (21), ne lui convenait pas dans la mesure où il ne disposait pas de la place suffisante pour pouvoir donner à l'édifice l'ampleur qui lui paraissait nécessaire; mais même dans ces conditions, lorsqu'il dut y revenir, il ne changea pas de parti. Aussi le parfait équilibre de la composition projetée pour le site au bord de la baie ne se retrouvait-il pas dans le dessin du 13 août. Afin de conserver au volume principal l'horizontalité maxima et afin de lui ménager le plus de recul possible, il avait placé le bloc contenant l'ensemble des services à l'extrémité du terrain et dans le sens de la plus grande dimension de celui-ci, se contentant de regagner par un accroissement limité en hauteur la surface de plancher perdue par la réduction de la largeur de l'édifice; il sacrifiait ainsi à la fois la meilleure orientation et la vue sur la baie, c'est-à-dire les prémisses qu'il avait invoquées en faveur de l'emplacement choisi par lui-même. Lucio Costa et ses collègues n'admirent pas cette espèce de démission (22); ils reprirent le problème et lui trouvèrent une solution.

III.- L'ÉLABORATION DU PROJET DÉFINITIF PAR L'ÉQUIPE BRÉSILIENNE (23).

Partant de l'esquisse qui correspondait au site réellement offert, Lucio Costa et ses collègues réexaminèrent la question, s'efforçant d'appliquer les principes qui avaient guidé Le Corbusier dans son premier projet. Ils commencèrent donc par situer le bloc principal dans le sens de la largeur du terrain, c'est-à-dire perpendiculairement à l'avenue Graça Aranha (et non plus parallèlement à cette voie comme dans le projet de Le Corbusier pour le même site), retrouvant ainsi l'orientation et la vue sur la baie antérieurement préconisées (24); ils abandonnèrent ensuite la localisation de ce même bloc en bordure du terrain disponible, car il fallait tenir compte de la proximité d'autres grands immeubles qui ne manqueraient pas de se construire; ils optèrent donc pour un bâtiment placé au milieu du site, dans une position isolée qui se rapprocherait dans la mesure du possible de celle qu'avait voulue Le Corbusier lors de l'étude poussée réalisée pour l'emplacement de son choix. L'option effectuée quant à la disposition de l'ouvrage (ou du moins de son corps principal) dans le sens de la largeur du terrain entraînait automatiquement une autre, à laquelle l'architecte consultant n'avait pas songé ou que, plus probablement, il s'était refusé à envisager : le développement en hauteur de l'édifice (25). Il ne pouvait plus en effet s'agir cette fois d'un accroisse-

ment limité dans cette direction, comme l'avait proposé Le Corbusier dans son esquisse du 13 août, où il conservait au bâtiment son caractère d'horizontalité; l'étroitesse de la largeur du terrain et l'ampleur du programme imposé exigeaient désormais l'adoption d'un parti tout différent et la conception d'un immeuble à la verticalité accentuée. L'équipe brésilienne n'hésita pas devant cette solution audacieuse qui n'avait encore jamais été appliquée à Rio de Janeiro (26), mais que n'interdisaient nullement les règlements municipaux. Ceux-ci limitaient la hauteur des constructions uniquement en fonction de la distance séparant le bâtiment en question de ses plus proches voisins et n'imposaient pas un plafond absolu: le recul de près de soixante mètres obtenu par la situation du bloc principal au centre du terrain permettait donc d'envisager le problème sous cet aspect nouveau. Les avantages étaient indiscutables : l'occupation du sol était réduite au minimum, tout en conservant une surface de plancher égale à celle qu'aurait pu avoir un ouvrage plus étendu, mais fatalement limité en hauteur par la réglementation en vigueur; une grande esplanade, de caractère pratique évident pour les cérémonies officielles, pouvait de ce fait être aménagée au rez-de-chaussée, sans que la position de l'immeuble au centre du terrain vienne en altérer la continuité grâce à l'emploi des pilotis; enfin l'espace libre dégagé se trouvait habilement réparti de part et

d'autre du monument, contribuant à sa mise en valeur. L'utilisation de l'emplacement disponible était donc tout à fait rationnelle et infiniment supérieure à celle proposée par Le Corbusier, phénomène qui en soi n'a rien d'étonnant puisque ce dernier ne s'était pas réellement intéressé au site en question.

Une fois le parti général fixé, les architectes se penchèrent sur les problèmes purement fonctionnels et s'efforcèrent d'abord de résoudre au mieux celui de la distribution interne (pl. 45). Le Corbusier avait préconisé un édifice étroit, où toutes les salles de travail seraient placées d'un seul côté : celles-ci bénéficieraient ainsi de la meilleure orientation et seraient desservies par un couloir courant tout au long de la face septentrionale. Cette solution n'avait plus d'intérêt dans un immeuble en hauteur, dont la largeur devait fatalement augmenter pour maintenir un certain équilibre dans les proportions; les salles furent donc distribuées de part et d'autre d'un couloir central, avec une variante dans les étages où le public avait largement accès : un circuit de circulation distinct de celui des fonctionnaires était alors aménagé pour celui-ci (27). La recherche d'une souplesse parfaite permettant à tous les niveaux des changements ultérieurs avait naturellement conduit à l'emploi de l'ossature en retrait chère à Le Corbusier et à la suppression des parois, remplacées par de simples divisions

à mi-hauteur faciles à modifier le cas échéant. Cette dernière disposition avait de plus un avantage capital : elle permettait une ventilation constante, dont le tirage était naturellement assuré par la différence de température entre les deux façades, rendant inutile un système onéreux de conditionnement d'air (28). Restait à résoudre le problème de l'insolation. Celui-ci ne se posait pas pour la façade orientée au sud-est, qui n'était susceptible de recevoir directement les rayons solaires que quelques jours par an et le matin seulement, donc en dehors des heures de travail : elle fut donc munie de grands châssis de verre, laissant largement pénétrer la lumière (29) et ménageant une vue superbe sur la panorama de la baie. Une protection était par contre absolument nécessaire sur la face opposée. La solution antérieurement proposée par Reidy et Moreira dans leurs projets de concours, c'est-à-dire la galerie-véranda formant écran, fut rejetée pour des raisons pratiques : outre son coût élevé, dont la répercussion sur le prix de revient global n'était pas négligeable, elle présentait un inconvénient majeur, celui d'empêcher la circulation de l'air le long de la façade, constituant de la sorte à chaque étage un matelas d'air chaud tendant à élever défavorablement la température intérieure. La mise en place de stores ou de persiennes ne fut pas non plus retenue, afin de ne pas faire perdre au Ministère son caractère monumental en lui donnant l'aspect d'un immeuble d'appar-

tements. Par contre le principe du brise-soleil, proposé dès 1933 par Le Corbusier dans ses projets pour la ville d'Alger, offrait tous les avantages dans le cas précis; l'étude des conditions climatiques locales conduisit à déterminer le type adopté, assez différent de celui auquel avait songé le maître franco-suisse pour un pays méditerranéen. Celui-ci avait proposé un brise-soleil fixe constitué par un quadrillage de lames de béton; or dans le cas présent, l'orientation de la façade n'exigeait que l'emploi de lames horizontales (30); de plus un brise-soleil fixe assurant une protection efficace les jours clairs aurait en contrepartie entraîné l'utilisation de l'électricité à certaines heures des jours sombres, alors qu'on pouvait l'éviter par une autre disposition. L'équipe brésilienne opta donc pour un système mobile permettant de régler la luminosité selon l'incidence des rayons solaires, d'ailleurs variable selon le point de la façade qui les recevait (31). Ce système, mis au point par Oscar Niemeyer au dispensaire (Obra do Berço) construit dans le quartier de Gavea à Rio de Janeiro en 1937 et adopté aux nécessités particulières du palais envisagé (32) se présentait comme la solution idéale du problème fonctionnel (33), tout en offrant un puissant effet d'animation plastique, dont les architectes surent tirer le plus grand profit.

Le côté esthétique du monument ne fut en effet jamais négligé et le développement formel du projet marcha de pair

avec la mise au point successive des éléments d'ordre pratique. Le souci de base fut la recherche d'un ouvrage se distinguant des constructions voisines par son unité, ses proportions et sa pureté. Aussi le bloc unique regroupant tous les services essentiels, proposé dès le début par Le Corbusier, recueillit-il tous les suffrages et servit-il de point de départ. "Les autres formes, expliquèrent les architectes dans leur exposé, ne se sont fixées que peu à peu en fonction de celui-ci, des nécessités du programme et des principes fondamentaux de composition d'architecture. Ces principes, ajoutèrent-ils, ont inspiré le parti adopté, depuis les formes des salles d'exposition et de conférence au rez-de-chaussée jusqu'aux dépendances sur le toit qui se sont intégrées dans la composition et ont contribué à l'effet plastique de l'ensemble" (34). Cette succession d'affirmations était une profession de foi rationaliste sans équivoque, mais il n'y a pas lieu de la prendre trop à la lettre. S'il n'est pas douteux que le parti général a été déterminé par l'exploitation des conditions les meilleures dans le cadre du programme proposé, il n'en a découlé aucune automaticité absolue dans la réalisation du bâtiment tel qu'il se présente aujourd'hui (pl. 46, 47). Sur un point au moins, comme l'a fait judicieusement observer M. Joaquim Cardoso (35), la solution évidente au point de vue statique s'est vue préférée une disposition qui ne se justifiait que par l'effet obtenu :

la dalle du plancher de la salle d'exposition (pl. 48) située au premier étage du corps annexe fut en effet suspendue aux colonnes de sustentation par l'intermédiaire "de minces corbeaux" soumis à un gros effort tranchant (36). Il découlait de cette solution audacieuse un aspect de légèreté et un certain dynamisme qui s'accordaient bien avec l'esprit dans lequel fut traitée toute la composition. Ces qualités contrastaient par contre quelque peu avec celles dont Le Corbusier avait jusque-là marqué son architecture et il faut y voir un indiscutable apport autochtone dans le domaine de la plastique.

Tout comme elle l'avait fait au cours des opérations précédentes, là encore l'équipe brésilienne s'inspira des propositions de Le Corbusier; elle en conserva les éléments essentiels, mais elle en modifia l'agencement et les traita d'une manière nouvelle qui aboutit à une création originale. Dans son esquisse du 13 août pour l'emplacement où fut érigé l'édifice (pl. 44), Le Corbusier avait prévu trois volumes distincts, tous sur pilotis : le bloc principal, la salle d'exposition, perpendiculaire au précédent, et la salle de conférence, placée transversalement au bout de cette dernière. Ce dessin fut une fois de plus pris comme point de départ et les formes suggérées par l'architecte consultant furent soigneusement conservées; toutefois la localisation du bloc principal au coeur du terrain entraîna un retour à la distribution

des masses annexes de part et d'autre du corps fondamental comme dans le projet pour le site au bord de la baie (pl. 43). Le résultat obtenu fut cependant tout différent. Alors que dans ce dernier la salle d'exposition et la salle de conférence n'étaient que des accents apportés au volume prédominant devant lequel elles s'affaïssaient, les volumes distincts et autonomes de l'esquisse du 13 août furent conservés et réordonnés par Lucio Costa et ses collègues. La solution proposée par Le Corbusier consistait en effet en une juxtaposition un peu arbitraire et non satisfaisante à leurs yeux. L'équipe brésilienne eut alors l'idée de placer la salle de conférence dans l'axe de la salle d'exposition, afin d'obtenir une continuité de l'ensemble qui se traduirait par un volume unique réservé à ces éléments annexes. Deux modifications essentielles furent donc apportées à la conception imaginée par Le Corbusier : la salle de conférence, qui exigeait une hauteur sous plafond bien supérieure à celle de la salle d'exposition, ne fut pas construite sur pilotis, mais placée au rez-de-chaussée afin de rattraper la différence de niveau obligatoire dans l'aménagement intérieur; et surtout, afin de ne pas couper le volume continu ainsi formé, les pilotis du bloc principal furent plus que doublés, passant de quatre à dix mètres de hauteur (37). Ces nouvelles dispositions donnaient à l'édifice une unité et une logique intrinsèques bien supérieures à celles des propositions de Le Corbusier pour le même terrain.

La réduction de l'ensemble à deux volumes simples placés perpendiculairement contribuait à souligner une hiérarchie établie par l'importance des fonctions respectives; c'était là un rappel de l'esprit du premier projet pour le site au bord de la baie, tout en assurant aux services annexes une place capitale dans la composition. Du point de vue esthétique, les avantages étaient aussi évidents : d'une part la simple juxtaposition de volumes attenants se transformait en une intégration parfaite des mêmes volumes, qui s'emboîtaient judicieusement aussi bien horizontalement que verticalement; de l'autre, les longues et minces colonnes supportant le principal corps du bâtiment évitaient l'impression d'écrasement qui n'aurait pas manqué de surgir, du fait de l'adoption du parti en hauteur, si les proportions entre l'espace laissé libre au rez-de-chaussée et la masse construite au-dessus de lui n'avaient pas été convenablement réévaluées.

Le résultat de toutes ces transformations apportées à l'esquisse de Le Corbusier fut l'élaboration d'un projet tout à fait nouveau, bien qu'entièrement basé sur les propositions initiales de l'architecte consultant et appliquant les principes édictés par lui. Il n'est pas question de nier l'apport fondamental de Le Corbusier, apport toujours honnêtement reconnu par les jeunes brésiliens qui considérèrent comme un honneur d'avoir eu l'occasion de travailler sous

la direction du maître qu'ils admiraient profondément. Il ne faut cependant pas tomber dans l'excès contraire et attribuer la gloire de la grande réussite que fut le Ministère de l'Éducation et de la Santé au seul talent de ce dernier. Le projet définitif, nous venons de le voir, a été l'oeuvre personnelle de l'équipe brésilienne qui lui a donné un développement et un cachet particuliers auxquels n'avait pas songé l'architecte consultant. L'importance qu'a assumé le monument dans l'histoire de l'architecture brésilienne vient justement de cette collaboration, qui a ouvert des horizons nouveaux sur le plan local et révélé le talent potentiel des jeunes carioques de la génération montante. Il convient donc de bien insister sur le phénomène en soulignant les grandes lignes de la contribution de chacune des parties.

IV.- LA CONTRIBUTION DE LE CORBUSIER ET L'INFLUENCE PROFONDE DE SON SÉJOUR EN 1936.

Il serait parfaitement vain de vouloir limiter la contribution personnelle de Le Corbusier au développement de la nouvelle architecture brésilienne à l'élaboration des divers avant-projets présentés au cours de son rapide séjour en juillet-août 1936. Ce second voyage au Brésil a profondément marqué les architectes qui eurent alors la chance de travailler avec lui, exerçant par contrecoup une influence décisive sur l'ensemble de la corporation. Les principes qu'il n'avait

cessé de prôner et que les éléments les plus avancés avaient acceptés sans réserve depuis plusieurs années ne furent plus seulement un ensemble d'idées essentiellement abstraites; ils prirent une vie nouvelle et acquirent une souplesse inconnue jusque-là, lorsque leur inventeur sut montrer pratiquement les nombreuses applications qu'on pouvait en faire. Sur le plan général, comme sur le plan particulier du Ministère de l'Éducation et de la Santé, le contact direct avec Le Corbusier s'est donc traduit par un apport dont on peut dégager trois points essentiels :

1) La méthode de travail.

Les jeunes architectes brésiliens connaissaient bien les théories de Le Corbusier, notamment ses cinq points de l'architecture nouvelle (pilotis, toit-jardin, plan libre, façade libre, fenêtres en longueur), mais ils les appliquaient mécaniquement, comme des formules passe-partout; ils étaient par ailleurs prisonniers de la conception étroite qui faisait dériver la forme de la fonction et pensaient souvent qu'une parfaite solution des problèmes fonctionnels utilisant les moyens les plus perfectionnés de la technique moderne aboutissait automatiquement à une bonne architecture, d'où ces projets non seulement austères mais ternes qui fleurirent entre 1931 et 1935. La manière de Le Corbusier bouscula tous les préjugés. Le dynamisme et les facultés inven-

tives de celui-ci ne pouvaient s'accommoder d'une routine et d'un automatisme contraires à son tempérament et qui ne lui étaient jamais venus à l'esprit. S'il partait toujours d'un programme idéologique où les trois personnages qu'il portait en lui, le réformateur social, l'urbaniste et l'architecte étaient intimement liés, il ne séparait jamais ses activités théoriques et pratiques. Lorsqu'il se livrait avec la logique implacable (38) et le brio qui le caractérisaient à l'analyse des conditions qui allaient orienter la solution architectonique recherchée, il ne s'agissait jamais de deux opérations successives dont la première aurait été purement intellectuelle, fondée sur un raisonnement objectif et la seconde essentiellement manuelle, donnant une forme adéquate aux conclusions tirées de l'examen préliminaire. Pour Le Corbusier les deux choses ont toujours marché de pair, sans qu'on puisse les séparer. Toute démarche de l'esprit se traduisait aussitôt par un dessin, qui à son tour était à l'origine d'une nouvelle démarche mentale engendrant un nouveau dessin; ce processus se poursuivait jusqu'à la sélection finale qui résultait de l'étude des divers facteurs fonctionnels et esthétiques menées conjointement. Cette méthode graphique, valable aussi bien pour la recherche d'un thème ou d'un parti que pour la démonstration du bien fondé des résultats qui en étaient issus, produisit une forte impression sur tous les témoins de l'éblouissante application

que le maître franco-suisse faisait de cet outil manié par lui avec une dextérité sans pareille. Nul cependant ne s'en imprégna aussi profondément qu'Oscar Niemeyer, qui se mit à l'utiliser systématiquement pour son propre compte. Le fait de voir opérer Le Corbusier eut un autre avantage; il démontra que si celui-ci partait d'une doctrine qu'il voulait objective ou y aboutissait à la suite d'une tendance naturelle à la classification et à l'élaboration de normes précises qu'il proposait non seulement à lui-même mais surtout aux autres, il ne restait jamais personnellement étroitement prisonnier des règles qu'il instituait; il savait se libérer de leur rigidité au stade de la réalisation et laisser parler à l'occasion son tempérament de grand artiste, ce qui nous amène au second point de l'apport personnel en question.

2) Le souci des problèmes formels.

Le Corbusier n'était pas seulement architecte mais aussi peintre et sculpteur. Les préoccupations esthétiques avaient toujours été fondamentales chez lui, comme le prouvent les slogans qu'on rencontre dès 1923 dans ses écrits sur l'architecture (39). Partisan des formes simples et géométriques, classique dans l'âme, il avait prôné dès l'origine une pureté absolue traduite par un jeu de volumes sous la lumière. L'emploi systématique du prisme comme élément de base de la composition architectonique n'était donc pas chez lui un rejet du sens plastique, mais une limitation vo-

lontaine de son vocabulaire aux moyens d'expression qu'il considérait susceptibles de fournir une parfaite satisfaction formelle. Ses disciples brésiliens cependant, en l'absence de ce contact direct et bien que n'ignorant pas ces préoccupations essentielles chez Le Corbusier, avaient un peu perdu de vue le caractère éminemment plastique de toute l'oeuvre de celui-ci, n'en retenant trop souvent que le côté théorique et fonctionnel. Six semaines de travail sous la direction du maître, dont la méthode, nous l'avons vu, ne consistait pas à sérier problèmes d'ordre pratique issus du programme et problèmes esthétiques, suffirent à libérer de leurs inhibitions les jeunes gens qui le côtoyèrent pendant ce temps. Ceux-ci prirent alors conscience de la véritable valeur du côté plastique dans tout ouvrage digne de mériter la qualification d'architecture et non celle de simple construction. Cette révélation ne se produisit pas au même degré chez tous les participants de l'équipe chargée de projeter le Ministère de l'Éducation et de la Santé, mais tous y furent sensibles d'une manière ou d'une autre.

Lucio Costa, esthète né et profond connaisseur des beautés du passé, était déjà converti à cette façon d'envisager les choses; il lui suffisait de mettre fin à la cure de désintoxication volontaire, à laquelle il s'était astreint depuis son abandon du style néo-colonial, pour retrouver sa ligne de pensée naturelle et une certaine confiance en soi; l'exemple de Le Corbusier, insoupçonné de complaisance coupable à l'égard des styles anciens, mais qui n'hésitait pas à s'en présenter comme le véritable héritier, voire à prôner à l'occasion le retour à certaines techniques d'autrefois, lui enleva tous ses scrupules.

Afonso Reidy, lui, avait jusque-là délibérément sacrifié ou ignoré les dons d'équilibre qu'il possédait (et que ses réalisations postérieures devaient faire éclater) en s'astreignant à pratiquer une architecture purement fonctionnelle dont le côté plastique était totalement négligé. C'est peut-être

sur lui que l'influence de Le Corbusier a été la plus évidente; c'est en tous cas lui qui est resté par la suite le plus fidèle à la leçon alors reçue, s'efforçant d'allier une recherche d'expression purement classique aux solutions rationnelles qu'il avait toujours cherchées. La même évolution est perceptible chez Jorge Moreira, avec toutefois un goût de la richesse infiniment plus poussé qui le fit brusquement passer d'un ascétisme strict à la tendance opposée.

Quant à Oscar Niemeyer, dont les préoccupations foncières étaient déjà d'ordre formel (40), la constatation de visu de l'importance qu'avait pour Le Corbusier les recherches plastiques fut une véritable libération, qui lui permit de se lancer avec audace dans la voie où il devait se couvrir de gloire (41).

La souplesse de Le Corbusier au stade de la réalisation architecturale, contrastant avec une certaine rigidité des principes énoncés et de la doctrine prêchée, s'est encore marquée sur un troisième point qui a assumé une grande importance au Brésil.

3) La valorisation des éléments locaux.

Séduit par la nature tropicale, Le Corbusier eut aussitôt l'idée de l'exploiter et d'en tirer parti comme complément de l'architecture; son enthousiasme se porta particulièrement sur une espèce de palmier au tronc étroit et élancé coiffé d'une touffe très dense, dit palmier impérial; le caractère monumental d'allées d'arbres de ce type lui apparut aussitôt et il en dota systématiquement tous ses projets, qu'il s'agît des esquisses pour le Ministère ou de celles pour la cité universitaire; s'il ne fut pas suivi immédiatement dans cette voie, la leçon ne fut cependant pas oubliée et devait trouver une application vingt ans plus tard à Brasilia, où Lucio

Costa et Oscar Niemeyer reprirent le thème proposé dès 1936 pour Rio de Janeiro. L'architecte consultant recommanda aussi l'emploi d'espèces locales pour les jardins suspendus prévus sur le toit de la salle d'exposition (jardin du ministre) et sur celui du bloc principal; la priorité dans ce domaine ne lui appartenait cependant pas, car nous avons déjà vu le parti que dès 1928 Mme Mina Warchavchik avait su tirer du jardin tropical lié à l'architecture "moderne" de son mari; son exemple avait aussitôt été suivi par celui qui devait devenir le grand maître en la matière, Roberto Burle Marx.

Plus importante encore fut la prise de position de Le Corbusier en faveur de l'utilisation du granit gris et rosé tiré des montagnes qui entouraient la capitale; il en fit remarquer la qualité et la beauté et en recommanda l'usage aussi bien pour le pavage du sol de la cour que pour le revêtement des murs pignons du palais envisagé; il s'éleva contre l'importation généralisée de pierre ou de marbre, quand on pouvait trouver sur place des matériaux qui présentaient tous les avantages; il contribua par là à relancer le prestige des carrières d'exploitation et des produits locaux, montrant que son affection exclusive pour les matériaux artificiels en tant qu'élément de structure de l'architecture nouvelle n'excluait pas, quand il s'agissait simplement de finition, un appel complémentaire aux ressources naturelles fournies par le sol du pays.

Plus révolutionnaire encore et d'une portée immense pour l'évolution de l'architecture contemporaine au Brésil s'avéra la recommandation de l'emploi des traditionnelles faïences à tons bleus (azulejos) originaires du Portugal; celles-ci avaient connu leur heure de gloire au Brésil aux XVIIe et XVIIIe siècles, lorsque sacristies, cloîtres, cours et salles des palais en étaient largement décorés; l'usage s'en était étendu au XIXe siècle comme revêtement extérieur des riches maisons de Rio de Janeiro et plus encore de Recife, assurant aux murs une protection efficace contre l'excès d'humidité du climat régnant. Cette pratique, abandonnée au début du XXe siècle, avait connu un regain de faveur avec la vague néo-coloniale, mais les jeunes rationalistes l'avaient rejetée, voyant là un procédé purement décoratif lié à un passé révolu. La prise de position de Le Corbusier, soulignant la valeur de cette technique, dont il perçut aussitôt le caractère fonctionnel et plus encore les possibilités d'expression plastique, renversa les préjugés qui s'étaient plus ou moins ancrés dans l'esprit des architectes brésiliens. Ils comprirent que l'architecture nouvelle n'était pas par essence vouée à l'austérité (42) et que l'appel à des procédés anciens ne devait pas être exclu, si ceux-ci conservaient leurs raisons d'être et s'adaptaient à l'esprit des constructions modernes.

La leçon générale de Le Corbusier porta d'autant plus qu'elle recoupait les tendances profondes de la mentalité

brésilienne du XXe siècle. Le souci de la plasticité, voire de richesse formelle et décorative, correspondait au goût d'une société en pleine évolution, sensible aux aspects extérieurs et brillants qui étaient l'une des conditions du succès. La valorisation des éléments locaux, naturels ou historiques, venait par ailleurs s'intégrer à merveille dans le contexte nationaliste dont nous avons déjà souligné l'importance. La vague d'ascétisme fonctionnaliste avait par souci doctrinaire provisoirement tenté d'étouffer ces données au lieu d'en tenir compte pour l'élaboration d'une architecture réellement rationnelle, mais la conscience du problème posé n'avait jamais totalement disparu. Les propositions de Le Corbusier ouvraient des horizons nouveaux et permettaient aux architectes brésiliens de sortir du cul-de-sac dans lequel ils s'étaient engagés : réconciliant des positions arbitrairement considérées comme opposées, le maître franco-suisse apportait la démonstration que le style du XXe siècle était international, mais que cela n'exigeait nullement, bien au contraire, l'abandon de variations régionales susceptibles d'aboutir à une expression originale.

V.- L'ORIGINALITÉ DU MINISTÈRE DE L'ÉDUCATION ET DE LA SANTÉ; SON IMPORTANCE SUR LE PLAN NATIONAL.

Notre intention n'est pas ici de revenir sur l'élaboration du projet définitif par l'équipe brésilienne, déjà étu-

dié avec soin plus avant; il nous faut cependant souligner la portée des innovations apportées, afin de mieux comprendre la répercussion obtenue par le monument et l'importance qu'il a ainsi assumée. Nous avons vu que Lucio Costa et ses collègues avaient pris comme point de départ l'esquisse de Le Corbusier pour le terrain définitif et qu'ils l'avaient transformée fondamentalement tout en s'efforçant de conserver au maximum à l'ouvrage non seulement l'esprit du maître, mais même les éléments formels alors préconisés par lui. Il est donc compréhensible que l'oeuvre construite porte la marque profonde de Le Corbusier et qu'on ait pu parfois y voir une simple application par des élèves doués de principes et de formules énoncées par lui. La personnalité des architectes réalisateurs apparaît toutefois fortement dans le domaine esthétique, où le résultat obtenu diverge nettement des conceptions de l'architecte consultant. Celui-ci avait, dans son premier projet pour le terrain au bord de la baie, cherché la monumentalité dans une composition à la fois pure et sobre, fondée sur un équilibre parfait où prédominait le caractère statique de l'ensemble; il avait conservé le même souci dans l'esquisse destinée au terrain définitif, sans avoir toutefois réussi à retrouver là les qualités de distinction précédentes. Le palais édifié, lui, a certes gardé une pureté de conception et un sens de la mesure dignes du strict classicisme (43); il a par contre pris, du fait du dé-

veloppement du parti en hauteur et de la confrontation des deux blocs qui en résulte, un indéniable dynamisme, dont l'exploitation a été recherchée dans les étapes ultérieures de la composition. Le moyen employé était des plus simples : il a consisté en une succession d'oppositions limitée à deux termes dans le traitement des volumes, des façades et des détails. La situation au milieu du terrain et la verticalité du corps principal tranchent sur la position latérale et l'horizontalité du corps annexe; aux parois entièrement vitrées du front sud (pl. 46) répond l'animation variée des brise-soleil mobiles du côté nord (pl. 47); la courbure du mur de fond de la salle de conférence et les formes souples des dépendances situées sur le toit contrastent avec l'orthogonalité générale, etc. Un équilibre global très heureux et une grande noblesse ont ainsi été obtenus, mais on est loin de la conception plus classique du Le Corbusier d'alors; les architectes brésiliens y ont introduit un lyrisme bien à eux (44).

Un autre trait qui mérite d'être signalé comme un apport personnel de l'équipe locale est l'accent mis sur la légèreté de l'ensemble. Le Corbusier a toujours solidement planté ses édifices sur le sol, même lorsqu'il utilisa les pilotis; jamais il ne leur donna un caractère franchement aérien et son évolution postérieure alla sans cesse dans le sens de la masse et de la solidité; son sens plastique s'est toujours

fondé sur la puissance et non sur l'élégance. Or le Ministère de l'Éducation avec ses hautes et fines colonnes rondes, ses proportions élancées, son dynamisme relatif allie ces deux qualités, laissant percer un souci qui deviendra une des caractéristiques dominantes de l'architecture contemporaine au Brésil.

Signalons enfin que si Le Corbusier a toujours prôné une synthèse des arts, il a toujours agi seul, en tant qu'artiste complet, quand il était question de ses conceptions architecturales. L'équipe brésilienne au contraire a d'entrée de jeu fait appel au peintre Candido Portinari (45), aux sculpteurs Bruno Giorgi, Antonio Celso et Jacques Lipchitz (46), à l'architecte paysagiste Roberto Burle Marx, ouvrant ainsi la voie à une collaboration qui devait s'avérer fructueuse non seulement dans le cas précis mais aussi dans l'avenir. Le résultat obtenu fut un ensemble d'une grande richesse décorative, rehaussant et complétant à merveille l'architecture tout en lui restant soumise. C'était là un retour à l'esprit de la tradition des XVII^e et XVIII^e siècles, où la sobriété des lignes générales n'était pas altérée par une profusion ornementale soigneusement localisée.

Les caractères que nous venons de signaler, dynamisme relatif, légèreté, abondance de la décoration sont donc des apports indiscutables à mettre à l'actif des architectes

brésiliens, et c'est à juste titre que l'opinion publique a pu voir dans le Ministère une expression du génie national, malgré la contribution fondamentale qui fut au départ celle de Le Corbusier. Il est par contre plus difficile de déterminer le mérite de chacun des membres de l'équipe dans la réussite finale, car ceux-ci se sont évidemment montrés discrets sur le sujet. Il semble toutefois hors de doute que la part de Niemeyer a été prépondérante dans le domaine plastique. Le témoignage de Lucio Costa est formel sur ce point (47); le fait qu'il ait abandonné en 1940 la direction du groupe (48) pour la passer à Niemeyer sans qu'il y ait eu contestation de la part de ses collègues montre bien que tous reconnaissaient l'apport essentiel de celui-ci, pourtant entré le dernier et un peu par raccroc dans l'équipe constituée en 1936.

Il convient enfin de ne pas oublier que le succès de l'entreprise n'a pas été dû uniquement aux architectes et que ceux-ci n'auraient rien pu faire s'ils n'avaient été soutenus contre vents et marées par le ministre Gustavo Capanema. Celui-ci résista à toutes les pressions politiques intérieures ou extérieures (49) et à toutes les campagnes menées contre la grande oeuvre de sa vie. En 1942 encore, lorsque le bâtiment était sur le point d'être achevé, l'incompréhension du public se manifestait par une série de plaisanteries (50), soit sur son aspect formel (51), soit sur son caractère fonc-

tionnel (52). Le brusque retournement de l'opinion, qui se produisit à partir de 1943, est d'autant plus étonnant. Nul doute que la beauté du monument terminé y fut pour quelque chose et impressionna un certain nombre de gens jusque-là réticents, voire hostiles. La raison majeure, nous l'avons déjà dit, fut cependant le retentissement obtenu à l'étranger, aux Etats-Unis d'abord, puis à partir de 1945 en Europe. Le palais répondit réellement aux espérances et aux intentions du ministre qui l'avait fait construire : universellement admiré (53), publié dans toutes les grandes revues d'architecture, il devint un symbole national habilement exploité sur le plan de la propagande intérieure et extérieure par le gouvernement brésilien. L'influence psychologique du Ministère de l'Éducation et de la Santé a donc été décisive et aucune autre réalisation contemporaine n'a joué un rôle aussi important que celle-ci. Il ne s'agissait pas toutefois d'une oeuvre isolée, car d'autres ouvrages de haute qualité, conçus dans le même esprit, s'élevaient au même moment et formaient un ensemble attestant la vitalité profonde de la nouvelle école architecturale implantée dans le pays.

B) LES DÉBUTS DE MARCELO ET MILTON ROBERTO (54).

Parmi les architectes qui se distinguèrent rapidement comme des personnalités de premier plan, mais ne firent pas partie du groupe réuni par Lucio Costa, se détache la figure

des deux frères Marcelo et Milton Roberto. Ceux-ci s'imposèrent très tôt et débutèrent par un coup d'éclat en gagnant en 1936 le concours ouvert l'année précédente en vue de la construction du siège social de l'Association de la Presse Brésilienne (A.B.I.). Si l'on s'en tient donc à une stricte chronologie, c'est à eux que revient la gloire d'avoir conçu et exécuté la première grande réalisation de l'architecture nouvelle au Brésil; leur projet précéda en effet de quelques mois la mise au point de celui du Ministère de l'Éducation et de la Santé et le bâtiment fut élevé dès 1938, devançant nettement l'achèvement de ce dernier en 1942-1943.

Marcelo Roberto, né en 1908, était sorti de l'École des Beaux-Arts de Rio de Janeiro en 1930. Une belle carrière d'architecte-décorateur semblait alors s'ouvrir devant lui, car ses qualités de dessinateur en avaient fait dès 1928 un des principaux collaborateurs de la revue Técnica e arte, dirigée par deux de ses professeurs, Jurandir Ferreira et Felipe Reis; il s'y était révélé comme un spécialiste doué,

inspiré par le style souple et affecté mis en vogue par l'Exposition internationale des Arts Décoratifs tenue à Paris en 1925. Il abandonna cependant rapidement cette voie; après un voyage d'études en France, Italie et Allemagne, effectué aussitôt son diplôme obtenu, il s'engagea dans une entreprise de construction, avec l'intention bien arrêtée de mettre à profit ses talents d'architecte toutes les fois que

l'occasion s'en présenterait. Il s'aligna sur l'avant-garde carioque de l'époque, influencée par les théories de Le Corbusier et les leçons pratiques de Warchavchik : la maison Xavier, qu'il présenta en 1933 au premier Salon d'Architecture tropicale, organisé par Celso Kelly, était nettement marquée par cet esprit et ne se distinguait pas fondamentalement des oeuvres exposées par Warchavchik, Costa, Reidy, Moreira et autres participants. Rien ne laissait alors prévoir l'éclatante révélation qu'allait être l'édifice de l'A.B.I., projeté trois ans plus tard en collaboration avec son jeune frère Milton. Celui-ci, né en 1914, avait à peine vingt ans lorsqu'il sortit de l'École des Beaux-Arts en 1934 et s'associa avec son aîné, qu'il avait d'ailleurs aidé avant même d'avoir le titre d'architecte (55). Il est certes difficile de faire la part de chacun dans une équipe aussi unie que celle des Roberto, où toute oeuvre était réellement collective, mais il semble bien que l'invention plastique de Milton soit venue féconder la puissance de travail naturelle, la capacité d'analyse et la culture théorique très sûre de Marcelo, qui resta à tout moment le porte-parole indiscuté de cette association familiale. Quoi qu'il en soit, les deux frères volèrent depuis lors de succès en succès, dont le premier en date et le plus marquant fut justement leur coup d'essai : l'immeuble de l'A.B.I.

I.- L'IMMEUBLE DE L'A.B.I. (56)

Lorsque l'Association de la Presse Brésilienne (A.B.I.) décida en 1935 d'ouvrir un concours en vue de la construction d'un immeuble où elle établirait son siège social, son président Herbert Moses refusa d'en confier l'organisation à l'Institut des architectes du Brésil (57). Homme éclairé, au fait des idées nouvelles en matière d'architecture (58), décidé comme le ministre Capanema à créer une oeuvre qui ferait date, Herbert Moses ne désirait pas voir se répéter l'épisode du Ministère de l'Éducation. Il s'arrangea donc pour que le jury soit formé par une majorité de critiques, indiqués par l'association qu'il dirigeait, et il limita au maximum la représentation des architectes et des ingénieurs désignés par leurs organismes respectifs ou par des institutions officielles. Mis en confiance par cette volonté bien arrêtée, divers architectes des dernières promotions de l'École des Beaux-Arts s'inscrivirent et trois équipes présentèrent des projets résolument rationalistes; deux de celles-ci étaient composées, totalement ou partiellement, par des membres du groupe de travail réuni par Lucio Costa : Jorge Moreira et Ernani Vasconcellos (59) d'une part, Oscar Niemeyer associé à Fernando Saturnino de Brito et Cassio Veiga de Sà (60) de l'autre; la victoire revint cependant aux frères Roberto, qui eurent ainsi l'occasion d'affirmer eux aussi leur valeur dans une oeuvre dont le retentissement fut considérable.

On ne saurait trop insister sur l'importance que revêt l'immeuble de l'A.B.I. sur le plan historique. Il s'agit en effet d'un projet élaboré avant la venue de Le Corbusier au Brésil en juillet 1936; il n'y eut par conséquent aucune influence résultant d'un contact direct avec le maître franco-suisse, que Marcelo et Milton Roberto ne rencontrèrent même pas au cours des six semaines passées par celui-ci à Rio de Janeiro. Le bâtiment est donc une preuve qu'une évolution vers une architecture fonctionnelle originale se dessinait déjà dès les premiers mois de l'année 1936, antérieurement au séjour de Le Corbusier; l'apport de celui-ci a été décisif, nous avons eu l'occasion de le souligner précédemment, mais il n'a fait qu'accélérer un processus déjà en marche (61).

Les frères Roberto n'étaient pas moins imbus des idées théoriques de Le Corbusier que leurs collègues de l'équipe Lucio Costa. Ils avaient même tendance à voir dans les principes énoncés par celui-ci l'unique expression de l'architecture nouvelle, ignorant délibérément que cette dernière avait vu s'affirmer d'autres orientations parallèles, voire des courants opposés (62). Les cinq points de Le Corbusier avaient donc été pris comme éléments de base de la composition, mais ils n'avaient pas tous été systématiquement appliqués, étant donné les circonstances particulières au cas précis. Les pilotis par exemple n'étaient pas destinés à libérer le sol de toute occupation; cette solution aurait été un non-sens; l'é-

difice n'était pas isolé mais obligatoirement lié à ses voisins : les règlements municipaux prévoyaient même l'aménagement d'une petite cour interne commune destinée à parquer les voitures. Le dégagement de l'espace au rez-de-chaussée n'aurait donc créé aucune perspective valable, bien au contraire, et le seul moyen de conserver au bâtiment son unité et sa personnalité consistait à refuser toute transparence à quelque niveau que ce soit; l'installation de magasins donnant sur la rue s'imposait donc, non seulement du point de vue économique, mais également du point de vue plastique. Les fenêtres en largeur panoramiques n'avaient également aucun sens dans le cas présent; situé au coeur du quartier d'affaires, l'ouvrage ne pouvait offrir de l'intérieur aucune vue présentant un intérêt quelconque; de plus les deux façades externes disponibles ne bénéficiaient pas d'une exposition favorable, car elles étaient orientées l'une au nord, l'autre à l'ouest, recevant en permanence les rayons solaires; il fallait par conséquent mettre au point un système de protection efficace contre l'ardeur excessive de ceux-ci et les architectes pensèrent au brise-soleil préconisé à Alger par Le Corbusier, mais ils en modifièrent la conception en adoptant uniquement des lames verticales, placées obliquement, primitivement prévues en aluminium, mais finalement réalisées en béton par souci d'économie. Les longues bandes horizontales superposées ainsi obtenues devinrent du coup le mo-

tif fondamental des façades, celui qui les caractérisait fonctionnellement et esthétiquement.

Ce projet révolutionnaire pour l'époque, préparé par des inconnus en dehors de leurs heures de travail dans une entreprise de construction, n'avait pas eu l'heur d'être accepté intégralement par le jury; ce dernier avait fait des réserves, reprises par de nombreux membres de l'Association, et proposé des modifications. Toutefois les architectes surent convaincre le président Herbert Moses que leurs propositions formaient un tout indissociable et celui-ci assumait la responsabilité de faire exécuter l'ouvrage tel qu'il avait été prévu. Il sut à la fois imposer son énergie et louver avec habileté, faisant accepter successivement la disposition interne, avec son ossature indépendante de colonnes reculées de près de deux mètres du plan des façades, puis le jardin sur le toit et enfin les façades elles-mêmes, dont l'apparence aveugle choquait violemment la sensibilité de la majorité des gens par son côté innovateur. Un véritable tollé s'éleva entre les adhérents lorsque l'édifice commença à prendre forme, menaçant même la poursuite des travaux; tout fut sauvé par les répercussions publicitaires qui découlèrent des campagnes de presse et des plaisanteries de l'homme de la rue, aboutissant à persuader le conseil de l'Association que son président avait su mener de main de maître une excellente opération de prestige. A peine achevé, le bâtiment fut en effet admis comme

une attraction, puis admiré par l'opinion qui s'habitua sans peine à son aspect insolite.

L'intérêt de ce "Palais de la Presse" n'est pas seulement dû aux répercussions psychiques qu'il entraîna, contribuant à changer la mentalité des hommes d'affaires en leur montrant que l'architecture nouvelle était rentable à tous points de vue. Il résulte plus encore de la réussite plastique obtenue par Marcelo et Milton Roberto, car leur oeuvre n'était pas seulement une création logique, satisfaisant les nécessités pratiques; elle s'imposait par ses qualités esthétiques franchement exprimées, qui tranchaient sur la médiocrité des autres constructions.

Il ne s'agissait plus cette fois de l'application mécanique des principes de Le Corbusier ou de solutions purement fonctionnelles, comme dans la plupart des projets antérieurs fondés sur les théories rationalistes. L'ascétisme de ceux-ci avait été délibérément abandonné. Des matériaux riches, comme le granit de Tijuca (63) et le travertin importé d'Argentine recouvraient l'ossature et les murs de béton armé, tandis que le jeu des magnifiques bois brésiliens avait été exploité à fond pour les revêtements internes, afin de donner à l'ensemble la noblesse et l'élégance qui convenaient à un édifice ayant une importante fonction de représentation. Le point capital était toutefois l'imagination et le soin qui avaient présidé aux recherches formelles. Celles-ci

étaient bien sûr en accord avec les possibilités techniques offertes par le ciment armé et dérivaien en partie des nécessités fonctionnelles; elles n'en étaient nullement la résultante automatique. Il est évident par exemple, et l'expérience devait le prouver, qu'un type unique de brise-soleil pour des façades orientées différemment n'était pas théoriquement et pratiquement la solution idéale : parfaitement efficace contre l'excès d'insolation et de luminosité, le procédé employé supprimait toute vision vers l'extérieur et présentait un inconvénient psychologique; il était susceptible de faire naître un sentiment diffus de claustrophobie. Du point de vue plastique par contre, c'était une trouvaille qui donnait au bâtiment une unité parfaite et une discrète animation (pl. 51). Ces deux préoccupations, unité et animation, ont d'ailleurs été à la base de toute la composition, aboutissant à un contraste habile entre la rigidité des lignes droites caractérisant le traitement du volume principal et la souplesse de celles que les architectes ont utilisées dans les éléments secondaires en fonction d'une échelle soigneusement calculée. Dans les étages supérieurs, où s'amorce le retrait exigé par les règlements municipaux, les angles ont été remplacés par une courbe régulière qui adoucit l'agressivité des arêtes vives du bloc inférieur et souligne l'autonomie relative de ces superstructures tout en les intégrant impeccablement dans l'ensemble (64). Au rez-de-chaussée par contre (pl. 50), les frères

Roberto n'ont pas hésité à diviser l'espace par des parois ondulantes jetant une note de fantaisie et d'intimité reposante au milieu de la rigueur géométrique qui dominait de façon absolue tout le reste de l'édifice; cette liberté ne nuisait cependant en rien à l'effet global de grandeur monumentale qui avait été recherché, car il s'agissait de détails imperceptibles à quiconque se plaçait de façon à saisir la totalité du bâtiment.

Dépassement du pur fonctionnalisme, renoncement à un ascétisme stérilisant, valorisation du côté plastique de l'architecture tout en partant de solutions techniques adéquates au programme envisagé et logiquement poussées jusqu'à leur terme final, voilà trois aspects nouveaux qui apparurent pour la première fois au Brésil dans l'immeuble de l'A.B.I., avant même que Le Corbusier ne vînt par sa présence physique apporter sa caution à ces audaces qu'il avait depuis longtemps faites siennes. On ne peut donc nier à Marcelo et Milton Roberto un sens profond de la compréhension des problèmes et de l'évolution de l'architecture contemporaine. Ils ont su interpréter par eux-mêmes la leçon de Le Corbusier et lui donner une expression particulière, adaptée à leur talent personnel. Le souci d'une composition fondée sur les jeunes volumes simples et l'harmonie des proportions n'a pas empêché en effet les deux frères de laisser percer dès cette première oeuvre projetée en étroite collaboration un penchant

encore discret pour un certain dynamisme que nous verrons nettement se développer dans les recherches ultérieures.

On ne peut certes placer le siège de l'A.B.I. sur le même plan que le Ministère de l'Éducation et de la Santé. Malgré ses hautes qualités, il n'a pas atteint la perfection des solutions fonctionnelles, le parfait équilibre et la puissance plastique de celui-ci; il ne pouvait d'ailleurs le faire, car les moyens mis à la disposition des architectes, loin d'être égaux, faisaient fortement pencher la balance en faveur du second édifice. Les répercussions entraînées par l'un et par l'autre, tant sur le plan psychologique que sur le plan matériel, ne sont pas non plus comparables; il n'en reste pas moins qu'il s'agit d'un bâtiment capital marquant lui aussi une étape décisive dans la naissance de la nouvelle architecture brésilienne.

II.- L'AÉROGARE SANTOS DUMONT (65)

Aussitôt après avoir obtenu une première consécration avec la victoire de leur projet pour le siège social de l'A.B.I., Marcelo et Milton Roberto connurent un nouveau succès d'envergure en enlevant le concours organisé en 1937 pour la construction de l'aérogare Santos Dumont. La réalisation toutefois ne vint pas immédiatement, car les travaux, commencés dès 1938, furent presque aussitôt arrêtés pour n'être repris qu'en 1944, sans être d'ailleurs jamais achevés. Le projet

primé en 1937 fut conservé, mais un certain nombre de modifications y furent apportées, aboutissant à une simplification des volumes et à une plus grande pureté de conception.

Le point de départ de la composition fut la recherche d'une solution efficace et simple des problèmes de circulation, facteur essentiel au bon fonctionnement d'une aéro-gare. Le bâtiment (pl. 54) fut donc conçu comme un grand hall longitudinal (pl. 55), autour duquel furent distribués d'un côté les comptoirs des compagnies d'aviation et les accès particuliers de chacune de celles-ci à la piste de départ, de l'autre, bars, kiosques de journaux, magasins, toilettes; au-dessus des uns et des autres et ouvrant directement sur le hall afin d'obtenir une meilleure ventilation, furent placés les bureaux des compagnies et le restaurant; cette disposition pratique permettait d'ailleurs un jeu d'espace continu, dont les architectes surent tirer un parti essentiel. Perpendiculairement à cet axe principal qui contenait en germe, au moins partiellement, l'orientation volumétrique de l'édifice, se greffait l'axe du vestibule d'entrée; celui-ci servait également de sortie directe pour les voyageurs débarquant des avions et coupait par conséquent la construction dans toute sa largeur.

Les services de l'aéroport proprement dit n'étaient cependant pas les seuls prévus par le programme imposé; il s'y ajoutait ceux de la Direction de l'Aviation Civile, totalement

indépendants des premiers, auxquels les architectes réservèrent fort logiquement les deux étages supérieurs. Des accès particuliers à ces bureaux s'imposaient, d'où l'idée de créer un corps annexe contenant les circulations verticales nécessaires en avant de l'entrée de l'aérogare; celle-ci se trouverait ainsi soulignée et prendrait une allure monumentale, tandis que les passerelles liant les deux blocs permettraient aux voyageurs de descendre de voiture à l'abri de la pluie ou du soleil (pl. 52).

On le voit donc, le parti général avait été déterminé en fonction de l'organisation rationnelle des systèmes de circulation diversifiés et logiquement distribués. Partant de ces prémisses, Marcelo et Milton Roberto localisèrent le croisement des axes de l'édifice en utilisant la section dorée, qui servit également pour fixer les proportions de divers autres éléments du plan. Les règles classiques étaient ainsi mises au service de la technique moderne en une claire démonstration de leur valeur éternelle.

Si l'on compare le projet initial de 1937 (pl. 53) et celui qui fut en majeure partie réalisé en 1944, on s'aperçoit que les modifications effectuées ont porté essentiellement sur la suppression de l'étalement des terrasses-jardins primitivement prévues et sur le regroupement de tout le bloc principal en un volume simple à peu de chose près parallélépipédique. La surface disponible pour les bureaux de la

Direction de l'Aviation Civile se trouvait ainsi considérablement augmentée (66) et l'édifice gagnait en clarté et en homogénéité ce qu'il perdait en diversité. Il semble que ce changement ait été heureux sur le plan plastique, car la façade donnant sur les pistes d'envol (pl. 56), la seule affectée, est d'une éloquente grandeur avec son ordre colossal de fines colonnes rondes dont la répétition accentue la monumentalité, sans toutefois qu'il y ait monotonie; trois accents essentiels et judicieusement placés brisent en effet par leur saillie le plan unique dans lequel se développe l'élévation de ce front du bâtiment; la tour de contrôle, l'encadrement du vestibule transversal, l'avancée du restaurant à l'entresol (67). Il est plus difficile de juger l'autre façade (pl. 57), incomplète puisque, faute de crédits, le corps annexe prévu n'a pas été construit et que seule l'armature en béton des brise-soleil (mais non les brise-soleil eux-mêmes) a été placée (68). Même ainsi pourtant, l'ouvrage a belle allure et s'insère admirablement dans le cadre urbanistique constitué par la vaste place aménagée en jardin par Burle Marx (69). L'opposition voulue entre les lignes nobles et nettes, voire un peu dures, de l'architecture et les souples dessins informels de la nature organisée par le paysagiste a une fois de plus donné d'excellents résultats.

Une comparaison entre le siège de l'A.B.I. et l'aérogare Santos Dumont montre une évolution dans le style des frères

Roberto. Certes la méthode n'a pas changé : le point de départ est toujours la solution des problèmes fonctionnels en utilisant les recours de la technique moderne en matière de construction; le souci d'exploiter ces moyens à des fins esthétiques est par ailleurs toujours aussi net; tout au plus peut-on dans cet ordre d'idées insister sur un appel précis aux règles de composition traditionnelles employées sans fausse pudeur, mais cette préoccupation de la justesse des proportions était déjà sensible dans l'immeuble de l'A.B.I. Le résultat obtenu est par contre très différent : alors que l'A.B.I. se présente comme une masse compacte et fermée, harmonieuse mais pesante, tirant sa force de ce caractère voulu, l'aérogare Santos Dumont est plus ouverte et surtout plus légère, alliant en un savant dosage puissance, équilibre et élégance. Il n'est pas douteux que la localisation des deux ouvrages, leur contexte urbanistique, leur programme fonctionnel ont contribué à cette diversité, mais cette explication ne vaut qu'en partie. L'A.B.I. est en réalité une exception dans le panorama de l'architecture contemporaine brésilienne et surtout de l'architecture carioque (70), dont l'une des caractéristiques fondamentales est la légèreté. Ce trait particulier n'a cependant pris son ampleur qu'avec le développement du projet du Ministère de l'Éducation et de la Santé par l'équipe de Lucio Costa et les premières réalisations d'Oscar Niemeyer. Il semble donc que

l'A.B.I. et les oeuvres initiales des Roberto (71) aient correspondu à une première tendance esthétique, modifiée par la suite sous l'influence de la révélation que fut le fameux palais du Ministère. Il est en tous cas hors de doute que des emprunts précis ont été faits à ce dernier, en particulier l'adoption du système de sustentation de la dalle de l'entre-sol (pl. 55 et 56) par l'intermédiaire de ces minces corbeaux adhérent aux colonnes, dont nous avons déjà signalé le côté éminemment plastique (72). Or l'indéniable effet obtenu par ce moyen va précisément dans le sens de l'allégement qui caractérise l'évolution de Marcelo et Milton Roberto entre 1936 et 1944. Nous retrouvons donc encore une fois la marque profonde laissée par le Ministère de l'Éducation et de la Santé sur l'architecture brésilienne à ce tournant essentiel que furent les années de sa construction. Même s'il ne fut pas, chronologiquement parlant, la première réalisation d'envergure du nouveau style, ce fut lui qui orienta de façon décisive la floraison qui s'épanouit alors. Cette constatation n'enlève cependant rien au mérite de l'oeuvre des frères Roberto, qui se poursuivit avec un autre succès notable, le siège social de l'Institut de Réassurance du Brésil (I.R.B.).

III.- L'IMMEUBLE DE L'I.R.B. (73)

L'évolution de l'équipe M.M.M.Roberto(74) vers une architecture moderne par sa technique, mais classique par ses pré-

occupations formelles, déjà amorcée à l'aérogare Santos Dumont, s'accentua encore et trouva son expression la plus achevée avec l'immeuble de l'Institut de Réassurance du Brésil, projeté en 1941 et achevé en 1944. Toute la composition fut cette fois rigoureusement déterminée par les règles classiques et s'appuya sur une série de systèmes de proportions tirés soit de la géométrie (triangle parfait 3, 4, 5 et nombre d'or), soit de l'arithmétique (progression 2, 4, 6, utilisation de la raison 2 comme module); les premiers servirent à organiser les plans (pl. 58) tandis que les seconds intervenaient surtout dans les élévations (75). La section dorée joue une fois de plus un rôle prépondérant : les accès furent localisés en fonction de la division en moyenne et extrême raison et la ligne de force ainsi obtenue se trouva soulignée sur les grandes façades, d'un côté par la colonne d'escalier, de l'autre par l'encorbellement des fenêtres du bureau du président (pl. 59). Le souci de standardisation exigeait cependant l'adoption d'une répartition générale basée sur des chiffres ronds, tous multiples du module simple 2 choisi. Une étude approfondie permit d'obtenir une unité parfaite entre le front nord et les petits côtés du prisme, bien que le quadrillage du premier ait été conçu dans le sens vertical sur un rythme quaternaire, alors que celui des seconds n'était que ternaire : le choix d'entrecolonnements respectifs de 8 et 6 mètres, double de 4 et

de 3 permit de résoudre le problème et d'obtenir un équilibre parfait du point de vue esthétique sans pour cela transiger avec l'efficacité des solutions techniques recherchées (76).

Cette volonté de classicisme absolu dans le traitement a peut-être été une conséquence partielle de nécessités pratiques qui ont orienté dans ce sens la mise au point du projet. La hauteur maxima autorisée était en effet strictement limitée par la proximité de l'aéroport; la machinerie des ascenseurs et la citerne, non comptés par les règlements municipaux comme constituant un étage, étaient généralement placés hors oeuvre sur le toit, mais il n'en était pas question cette fois; si les architectes voulaient utiliser au maximum la surface disponible, il leur fallait inclure ces dépendances dans le volume général, ce qui fut fait : le dernier niveau, uniquement accessible par un escalier, comprend par conséquent, outre ces éléments, le jardin de Burle Marx et la partie supérieure de la salle de conférence, dont le plancher est à l'étage inférieur, le huitième; il n'y a ainsi aucune place perdue et les ascenseurs desservent de plain pied toutes les pièces de l'immeuble. L'adoption de cette disposition a conduit les frères Roberto à concevoir le siège social de l'I.R.B. comme un bloc parallélépipédique pur placé sur pilotis. Ce n'était certes pas une obligation matérielle, car ils auraient pu laisser la terrasse apparente, mais ils préférèrent à bon droit la solution esthétique qui

consistait à l'englober dans la construction (77). Ils se gardèrent bien toutefois de fermer totalement cette promenade architecturale et conservèrent la meilleure vue sur la baie en aménageant au côté sud une élégante porroia. Celle-ci présentait d'ailleurs un autre avantage, celui de s'intégrer parfaitement à la façade (pl. 59) et de lui apporter le complément dont elle avait besoin : non seulement elle en reprenait le rythme, mais sa transparence était un facteur d'équilibre venant rappeler dans la zone terminale le caractère aérien créé au rez-de-chaussée par l'existence des pilotis.

L'immeuble de l'I.R.B. est donc le fruit de recherches extrêmement poussées sur tous les plans ; techniquement, il a donné lieu à de nouvelles expériences (76), sans parler des perfectionnements apportés à des procédés antérieurement mis au point ; plastiquement, il a été étudié avec raffinement sous tous les angles : proportions, couleurs, matériaux (79), intégration des arts (80). Il devrait en toute logique représenter un progrès par rapport à celui de l'A.B.I., qui n'était qu'un coup d'essai dans un genre nouveau. On retrouve en effet dans les deux cas un programme similaire et un certain nombre d'éléments communs : bloc architectural simple où l'effort esthétique porte surtout sur le traitement de façades rectilignes se développant dans un plan unique ; animation de ces façades par d'ingénieuses méthodes de défense contre le

soleil et la luminosité; mise en place au sommet de la composition des seules parties complètement aveugles, constituées par de grands murs nus, solution caractéristique du style des Roberto; jeu des volumes ou des espaces limités aux parties extrêmes, inférieure et supérieure; note discrète de diversion jetée par quelques courbes secondaires, brisant dans les détails l'orthogonalité absolue de l'ensemble (81). Et pourtant malgré ces similitudes, les deux ouvrages relèvent d'un esprit très différent. A la force, la simplicité un peu primitive, la monumentalité puissante de l'A.B.I. s'opposent la légèreté, la délicatesse des rapports d'équilibre, l'asymétrie calculée mais relative de l'I.R.B. (82). Sur le plan purement fonctionnel, le second bâtiment l'emporte indiscutablement sur le premier. Sur le plan strictement plastique par contre, la situation se renverse : l'élaboration raffinée de l'I.R.B. est un peu trop sensible, manque de naturel et ne parvient pas à faire disparaître une certaine rigidité mécanique; la belle franchise et l'enthousiasme de l'A.B.I. ont disparu, mais n'ont pas été remplacés par le parfait équilibre du classicisme. Les Roberto ont d'ailleurs dû le sentir car ils se tournèrent aussitôt après dans une autre direction, cherchant de nouvelles solutions esthétiques dans la recherche du mouvement.

C) ATILIO CORRÊA LIMA ET L'AÉROGARE POUR HYDRAVIONS
DE L'AÉROPORT SANTOS DUMONT (83).

Les années 1956-1957 ont véritablement été décisives pour l'architecture nouvelle au Brésil; c'est au cours de ces quelques mois qu'une série d'occasions d'exécuter des ouvrages d'une réelle envergure lui ont été successivement offertes, surtout grâce à l'appui des pouvoirs publics ou tout au moins de certains d'entre eux.. Après l'épisode du Ministère de l'Éducation et de la Santé et la victoire de Marcelo et Milton Roberto pour le siège de l'A.B.L. en 1956, vinrent en 1957 non seulement le début de la construction des édifices précédents, mais aussi les victoires en concours des Roberto et d'Attilio Corrêa Lima pour les aérogares terrestre et maritime de l'aéroport Santos Dumont, preuve évidente qu'il y avait brusquement quelque chose de changé (84).

Le nom d'Attilio Corrêa Lima (1901-1945) est aujourd'hui un peu relégué à l'arrière-plan, bien qu'il eût certainement joué un rôle important, si sa mort prématurée n'en avait fait l'homme d'une seule réalisation architecturale de classe et, comble de malheur, d'une réalisation qui paraît à peu près immédiatement la fonction à laquelle elle était destinée. Malgré ces déboires, la qualité de cette oeuvre et la ligne particulière dans laquelle elle s'inscrit exigent qu'on rende à son auteur la place qui lui est due.

Né à Rome en 1901, fils d'un sculpteur professeur à l'École des Beaux-Arts de Rio de Janeiro, Attilio Corrêa Lima sortit de ladite école avec son diplôme d'architecte en 1925. Comme il était normal à cette époque et avec cette formation, ses premiers projets s'inspiraient du style néo-colonial alors en pleine vogue, mais il ne s'attarda pas dans cette voie. En effet ayant obtenu en 1926 l'équivalent brésilien du Grand Prix de Rome, c'est-à-dire un séjour de plusieurs années à Paris, il se rendit dans la capitale française et s'inscrivit à la Sorbonne, où il suivit le cours d'urbanisme et présenta une thèse de doctorat d'université, où il proposait un plan directeur pour Niteroi, capitale de l'état de Rio de Janeiro (85). De retour au Brésil, il fut chargé du cours d'urbanisme, créé lors de la réforme de 1931, et continua à enseigner dans cette chaire, même après l'échec rapide de la réforme en question. Il s'imposa rapidement dans sa spécialité et se vit chargé de travaux importants, comme l'élaboration du plan régional d'urbanisation de la vallée du Paraíba et surtout du plan de la nouvelle capitale de l'état de Goias, Goiânia, qui date de 1933. Il n'avait cessé cependant de s'intéresser à l'architecture et s'imposa brusquement à l'attention en 1937-1938 avec son aérogare pour hydravions, dont la simplicité et la pureté, alliées au charme du jardin tropical, séduisirent les plus réticents.

Le projet présenté au concours en collaboration avec quatre autres architectes, Jorge Ferreira, Thomaz Estrella, Renato Mesquita dos Santos et Renato Soeiro l'avait emporté malgré l'insuffisance des dessins signalée par le jury, compensant ainsi l'échec relatif subi par l'équipe João Camargo, Renato Mesquita et Attilio Corrêa Lima, qui avait également concouru pour l'aérogare terrestre, n'obtenant que le second rang derrière Marcelo et Milton Roberto. L'aérogare maritime n'était pas destinée à posséder une surface construite aussi considérable que sa congénère terrestre et il s'agissait de ce point de vue d'une construction modeste, qui a d'ailleurs pu se transformer facilement par la suite en un club destiné aux aviateurs militaires. Son importance psychologique était toutefois capitale, car c'était là que devait aboutir le trafic aérien international, que l'on pensait alors devoir se développer à base d'hydravions. L'ouvrage bénéficia donc d'une priorité absolue, qui lui valut d'être achevé dès l'année 1938 alors que l'aérogare terrestre ne devait être réalisée qu'en 1944. Ce fut donc un pari erroné sur l'avenir qui permit de voir le jour au bâtiment, mais il n'y a pas lieu de le regretter, étant donné les qualités de celui-ci.

L'aérogare maritime est un exemple parfait de construction rationnelle, tout entière orientée par le programme, dont l'architecte a su tirer des effets plastiques à la fois raffinés et simples. Une des clauses de ce programme exigeait

Né à Rome en 1901, fils d'un sculpteur professeur à l'École des Beaux-Arts de Rio de Janeiro, Attilio Corrêa Lima sortit de ladite école avec son diplôme d'architecte en 1925. Comme il était normal à cette époque et avec cette formation, ses premiers projets s'inspiraient du style néo-colonial alors en pleine vogue, mais il ne s'attarda pas dans cette voie. En effet ayant obtenu en 1926 l'équivalent brésilien du Grand Prix de Rome, c'est-à-dire un séjour de plusieurs années à Paris, il se rendit dans la capitale française et s'inscrivit à la Sorbonne, où il suivit le cours d'urbanisme et présenta une thèse de doctorat d'université, où il proposait un plan directeur pour Niteroi, capitale de l'état de Rio de Janeiro (85). De retour au Brésil, il fut chargé du cours d'urbanisme, créé lors de la réforme de 1931, et continua à enseigner dans cette chaire, même après l'échec rapide de la réforme en question. Il s'imposa rapidement dans sa spécialité et se vit chargé de travaux importants, comme l'élaboration du plan régional d'urbanisation de la vallée du Paraíba et surtout du plan de la nouvelle capitale de l'état de Goias, Goiânia, qui date de 1933. Il n'avait cessé cependant de s'intéresser à l'architecture et s'imposa brusquement à l'attention en 1937-1938 avec son aérogare pour hydravions, dont la simplicité et la pureté, alliées au charme du jardin tropical, séduisirent les plus réticents.

Le projet présenté au concours en collaboration avec quatre autres architectes, Jorge Ferreira, Thomaz Estrella, Renato Mesquita dos Santos et Renato Soeiro l'avait emporté malgré l'insuffisance des dessins signalée par le jury, compensant ainsi l'échec relatif subi par l'équipe Paulo Camargo, Renato Mesquita et Attilio Corrêa Lima, qui avait également concouru pour l'aérogare terrestre, n'obtenant que le second rang derrière Marcelo et Milton Roberto. L'aérogare maritime n'était pas destinée à posséder une surface construite aussi considérable que sa congénère terrestre et il s'agissait de ce point de vue d'une construction modeste, qui a d'ailleurs pu se transformer facilement par la suite en un club destiné aux aviateurs militaires. Son importance psychologique était toutefois capitale, car c'était là que devait aboutir le trafic aérien international, que l'on pensait alors devoir se développer à base d'hydravions. L'ouvrage bénéficia donc d'une priorité absolue, qui lui valut d'être achevé dès l'année 1938 alors que l'aérogare terrestre ne devait être réalisée qu'en 1944. Ce fut donc un pari erroné sur l'avenir qui permit de voir le jour au bâtiment, mais il n'y a pas lieu de le regretter, étant donné les qualités de celui-ci.

L'aérogare maritime est un exemple parfait de construction rationnelle, tout entière orientée par le programme, dont l'architecte a su tirer des effets plastiques à la fois raffinés et simples. Une des clauses de ce programme exigeait

une visibilité complète sur les hydravions accostés à l'embarcadère; l'unique solution consistait donc à ce que la façade orientée de ce côté (pl. 61), soit entièrement vitrée, bien que tournée vers le nord (86); l'excès d'insolation était corrigé par des marquises en porte-à-faux (87). Bien entendu la face opposée (pl. 62), qui bénéficiait de la meilleure exposition, se devait, elle aussi, d'être entièrement transparente (88), ce qui permettait une vision totale à travers l'édifice au voyageur arrivant pour s'embarquer; la différence de plans qui la caractérisait correspondait à un double objectif fonctionnel : couvrir l'accès au vestibule d'entrée d'une part, récupérer à l'étage du restaurant la surface perdue du fait du vide partiel laissé au centre de celui-ci d'autre part. Ce décalage avait cependant été la source d'un remarquable effet esthétique : la façade elle-même y gagnait grandeur et animation du fait de la variation de densité des zones d'ombre (89), tandis qu'un jeu de volumes superposés en porte-à-faux était adroitement créé; ce dernier s'avérait particulièrement heureux à l'est, où l'équilibre était rétabli par le retrait de l'étage sur le plan du rez-de-chaussée (pl. 62). Le front ouest, pour sa part était totalement fermé en raison de l'insolation à laquelle il était soumis, mais ce mur nu ayant pour unique accent le mât du drapeau et l'inscription qui y avait été placée offrait, nous dit Corrêa, un excellent motif ornemental reposant la vue.

Le traitement intérieur était tout aussi sûr. La répartition des services était logique et l'unité spatiale complète, ménageant une continuité absolue extérieur-intérieur dans le sens horizontal (90) et également une continuité, purement intérieure, dans le sens vertical grâce à la vaste ouverture mettant en communication optique directe le vestibule du rez-de-chaussée et le restaurant de l'étage. L'effet plastique obtenu était renforcé par un audacieux escalier en colimaçon enroulant ses volutes autour d'une mince colonne centrale lui servant d'unique appui (pl. 63), motif repris à l'extérieur pour relier la terrasse découverte au jardin.

L'édifice tirait son expression de la simplicité de sa conception et de sa cohérence fonctionnelle; le vocabulaire employé était volontairement réduit à quelques éléments soigneusement choisis, mais traités avec une telle sûreté qu'ils paraissaient s'imposer comme l'unique solution; le soin méticuleux avec lequel chaque recherche avait été menée à son terme s'effaçait devant l'évidence de son aboutissement, ce qui était la meilleure preuve de l'excellence du résultat obtenu. Il se dégagait des lignes sveltes et claires du bâtiment, de sa rigueur géométrique, de sa transparence et de sa parfaite adaptation au site une impression d'achèvement et de facilité dans la composition qui était le signe sans équivoque de la grande réussite.

silienne une orientation nouvelle : Oscar Niemeyer.

L'ascension de Niemeyer a été fulgurante. Passionné par son métier, il n'avait pas hésité à accepter des sacrifices financiers pour pouvoir travailler aux côtés de Lucio Costa (93). Il avait par la suite montré sa décision en exigeant pratiquement d'entrer dans l'équipe du Ministère (94) et fait preuve d'une grande activité, participant à divers concours et élaborant de nombreux projets qu'il publiait régulièrement dans la revue P.D.F., organe de la municipalité carioca qui se consacrait à la divulgation de la nouvelle architecture (95). Une première occasion de s'affirmer lui fut donnée par la pouponnière Obra do berço (96) construite en 1937, où il mit au point le brise-soleil à lames verticales mobiles, perfectionnant le système fixe inventé par les frères Roberto à l'A.B.I. L'ouvrage se distinguait en outre par un jeu habile de volumes simples, une étonnante pureté de proportions dans tous les éléments et une certaine légèreté qui annonçaient déjà les qualités par lesquelles Niemeyer allait pouvoir imposer son originalité profonde. La puissance de son imagination plastique ne devait cependant apparaître qu'avec le Pavillon du Brésil à l'Exposition internationale de New York en 1939.

I.- LA COLLABORATION COSTA-NIEMEYER : LE PAVILLON DU BRÉSIL A L'EXPOSITION INTERNATIONALE DE NEW YORK (97).

Le succès rapide de Niemeyer a été dû en grande partie à l'appui que lui a apporté Lucio Costa; celui-ci, dès qu'il eut perçu la puissance créatrice de son jeune associé, lui accorda un soutien décisif et n'hésita pas à s'effacer devant lui toutes les fois qu'il en eut l'occasion. Cette sorte d'abnégation assez extraordinaire s'explique par le caractère très particulier de Lucio Costa, dont nous avons déjà souligné la modestie associée à un sens extrêmement aigu de la justice. Ce fut d'abord lors de l'élaboration du projet du Ministère de l'Éducation et de la Santé, auquel il prit une part prépondérante, que Niemeyer révéla aux yeux de son aîné ses dons naturels libérés de toute gêne strictement fonctionnaliste par le contact avec Le Corbusier (98). Cette orientation plut à Lucio Costa, toujours sensible à la légitimité de l'intention plastique, dans laquelle il voyait l'élément fondamental distinguant la véritable architecture de la simple construction (99). Un autre aurait pu prendre ombrage de l'éclosion brusque de ce talent; Costa au contraire l'encouragea et lui permit de s'épanouir, non seulement à l'intérieur de l'équipe réunie par lui, mais en toutes circonstances. Le plus éclatant témoignage de cette attitude fut donné lors du concours pour la désignation du projet de pa-

villon destiné à représenter le Brésil à l'Exposition internationale de New York en 1939.

Le jury, composé d'architectes nommés par l'Institut des Architectes du Brésil et de fonctionnaires du Ministère du Travail, organisateur de l'épreuve, décida de classer les avant-projets présentés en fonction des deux critères suivants : caractère national d'abord, conditions techniques correspondant à ce qu'on attendait d'un pavillon d'exposition ensuite (100). Il est important de noter, que le caractère national n'avait pas été entendu dans le sens d'une imitation du passé, mais comme la recherche d'"une forme architectonique capable de traduire l'expression du milieu brésilien"; il était même spécifié que cette forme devait être de préférence fondée sur les préoccupations présentes afin de correspondre au programme de l'Exposition de New York, qui visait à offrir un aperçu du "monde de demain". On voit donc le chemin parcouru depuis le concours pour l'Exposition de Philadelphie en 1926, où le style néo-colonial était seul admis, mais aussi la permanence de la constante nationaliste qui restait une aspiration profonde. N'était-il pas toutefois un peu tôt en 1938 pour que surgît d'un seul coup une oeuvre qui correspondît à ce programme ambitieux ? La nouvelle architecture locale commençait à peine à prendre forme et à se dégager du style international dont elle était née; or la conciliation des deux qualités visées exigeait un

mûrissement plus ou moins prolongé et ne pouvait être le résultat d'une génération spontanée. Il n'est guère étonnant dans ces conditions qu'aucun des avant-projets n'ait paru pleinement satisfaisant à la commission chargée d'établir le classement : le choix final favorisa la proposition de Lucio Costa, soulignant que c'était elle qui possédait la plus forte personnalité brésilienne (101), tandis que Niemeyer obtenait la seconde avec un projet qui s'imposait par son caractère fonctionnel et économique (102). Or la réaction du vainqueur ne fut pas celle à laquelle on aurait pu s'attendre. Estimant que le projet classé en deuxième position était meilleur que le sien, il n'accepta pas le résultat proclamé et obtint l'autorisation d'établir de nouveaux plans, conjointement avec Niemeyer. Cette attitude généreuse a pu surprendre; elle n'était cependant que la contrepartie logique de ce qui s'était passé trois ans plus tôt lors du concours d'avant-projets pour le Ministère de l'Education et de la Santé, démontrant que ce n'était pas un intérêt personnel qui avait poussé Costa à cette occasion, mais bel et bien l'amour de la bonne architecture, un sens aigu des valeurs et un souci d'équité.

Il est difficile de savoir dans quelle mesure le projet définitif est issu des avant-projets présentés individuellement au concours par Costa et Niemeyer. La divulgation de ces derniers (103) a en effet été extrêmement restreinte,

sans doute pour éviter toute tentative visant à déterminer la part respective des deux auteurs en ce qui concerne les plans définitifs de l'ouvrage, dont la réalisation fut à la charge de l'architecte américain Paul Lester Wiener. Il semble toutefois, si l'on en croit le témoignage de Rodrigo Melo Franco de Andrade, qu'il se soit agi de propositions entièrement nouvelles, sans rapport direct avec celles antérieurement élaborées.

Partant de l'idée qu'un pavillon d'exposition doit avoir les caractéristiques d'une construction provisoire et non simuler avec artifice un ouvrage de caractère permanent, constatant par ailleurs que le Brésil ne pouvait se signaler à l'attention par l'apparat, la monumentalité ou la technique dans une confrontation avec des pays infiniment plus riches ou plus développés, Costa et Niemeyer décidèrent d'intéresser le public par une construction simple, harmonieuse et équilibrée, expression aussi pure que possible de l'art contemporain (104). Le projet fut étudié en fonction du contexte dans lequel il allait se trouver. La proximité du pavillon français haut, large et compact joua un rôle décisif dans le parti adopté. Il fallait en effet éviter que le pavillon brésilien, aux dimensions modestes, fût absorbé par la masse de son encombrant voisin. Pour cela deux solutions s'imposaient : la première consistait à éloigner au maximum le corps principal du bâtiment en lui faisant épouser la courbe gra-

cieuse de l'extrémité du terrain (pl. 64); la seconde était d'assurer à l'édifice un caractère léger et aéré, qui apporterait la note de contraste nécessaire. Le développement intelligent de ces données et l'invention plastique des architectes permit d'aboutir à un résultat remarquable, qui ouvrait des perspectives absolument neuves.

Malgré l'emploi d'une ossature métallique verticale naturellement rigide (105), Costa et Niemeyer avaient su imprimer dans toute la construction une merveilleuse souplesse fondée sur le jeu des courbes (pl. 65) : au rythme ondulant du corps principal répondaient celui de la marquise protégeant la terrasse de l'entresol, celui de la rampe d'accès, celui des parois de la volière, de l'aquarium, de l'auditorium, celui du jardin; à l'intérieur la même disposition ondulante, mais tout à fait informelle cette fois, se répétait dans le contour de la dalle de l'étage, qui n'occupait pas totalement la surface disponible. Ces courbes jouaient surtout dans le sens horizontal, en plan plus qu'en élévation : c'était une manière élégante de briser l'orthogonalité et la rigueur du style international tout en conservant l'esprit de clarté et de logique; il n'y avait aucune rupture avec le rationalisme, aucune inspiration romantique, aucune recherche de surprise psychologique, d'impression violente ou de mouvement accusé comme dans le pavillon de la Finlande à la même exposition, où Alvar Aalto avait placé une grande paroi ondulante et oblique

assurant une immense superficie utilisable pour y disposer objets et photographies, mais donnant un sentiment de vertige accusé. Dans le pavillon du Brésil, la variété n'excluait pas l'équilibre, bien au contraire; celui-ci découlait d'une série d'oppositions calculées qui se manifestaient dans le traitement des lignes, des surfaces et des volumes : droites et courbes, murs nus aveugles et clôtures transparentes ou ajourées, formes géométriques et figures irrégulières contrastaient discrètement, tout en se fondant dans un ensemble dont l'unité était parfaite. Le jeu spatial se développait par ailleurs avec assurance dans une composition ouverte, où le visiteur passait avec le plus grand naturel, presque sans s'en apercevoir, de l'extérieur à l'intérieur et vice-versa; le promeneur était invité à entrer, à flâner librement, à se reposer dans le cadre enchanteur du jardin central visible de partout; il était pratiquement attiré par celui-ci, qu'on apercevait de loin à travers les baies vitrées du corps principal ou à travers les pilotis de la façade méridionale. L'ambiance créée était des plus heureuses et correspondait à merveille à ce que l'on attendait d'un pavillon d'exposition.

L'intention des architectes s'était donc traduite par une réalisation impeccable tant du point de vue fonctionnel que du point de vue plastique. L'édifice construit était bien, comme ils l'avaient désiré, une expression très pure de l'art contemporain fondée sur l'emploi rationnel des techniques mo-

dernes et une fine analyse des conditions offertes par le site environnant. Il dépassait toutefois le stade de l'architecture strictement rationaliste et apportait la preuve que celle-ci pouvait connaître des développements formels extrêmement variés et une grande liberté de conception, sans que cela nuise le moins du monde à sa logique intrinsèque. Simple dans son apparence malgré sa diversité, modeste par ses dimensions, le pavillon de Costa et Niemeyer s'imposait par sa légèreté, ses qualités d'harmonie et d'équilibre, son élégance, sa distinction. Il correspondait à merveille à sa destination et remplissait au-delà de tous les espoirs les conditions que le jury du concours avait en vain désiré rencontrer dans les projets présentés l'année précédente: c'était un exemple convaincant d'un nouveau mode d'expression architectonique portant dans sa souplesse et sa richesse plastique la marque d'une création authentiquement brésilienne; ce caractère national n'était plus cependant recherché dans une copie stérilisante des formes du passé (106), mais dans une interprétation personnelle, tout à fait valable cette fois et promise à un bel avenir, du style international contemporain.

II.- LE "GRAND HÔTEL" D'OURO PRÊTO (107)

Le succès obtenu par le Pavillon du Brésil à l'Exposition internationale de New York valut à Niemeyer, une nouvelle

commande importante, d'un caractère tout à fait exceptionnel dans l'ensemble de son oeuvre : le "Grand Hôtel" d'Ouro Preto (1940). Il s'agissait de construire au coeur de la capitale de l'ancienne capitainerie de Minas Gerais, un bâtiment moderne répondant aux besoins du tourisme, sans toutefois altérer le cadre extraordinaire de la ville, dont toutes les constructions, classées monuments historiques, dataient du XVIII^e siècle. Il peut paraître curieux que la tâche d'élever cet édifice n'ait pas été confiée à Lucio Costa; tout semblait désigner celui-ci pour ce travail délicat : sa position de fonctionnaire du service des monuments historiques fondé par Rodrigo Melo Franco de Andrade en 1937, sa connaissance profonde et son amour de l'architecture coloniale, son goût raffiné et sa culture. Une fois de plus cependant Costa s'effaça devant Niemeyer afin de lui permettre d'affirmer son talent. Ce dernier n'avait pas la même sensibilité pour les arts du passé; il les appréciait certes (106), mais ne considérait pas que l'architecture de son temps devait se plier à des exigences imposées par celles du passé; il pensait que l'une et l'autre pouvaient parfaitement coexister en conservant leur indépendance (109). Aussi fit-il un premier projet qui ne tenait pas compte des limitations très spéciales nécessitées par le milieu ambiant. Cette proposition ne fut naturellement pas acceptée par le service des monuments historiques, soucieux de préserver de toute fausse note l'ensemble

miraculeusement intact légué par les générations antérieures. Niemeyer se remit donc à la tâche et transigea : il ne renonça pas à l'idée d'exécuter une construction franchement moderne non seulement par sa technique (110) mais aussi dans ses aspects intérieur et extérieur; il sut par contre trouver cette fois le moyen de l'harmoniser avec le cadre environnant (pl. 66).

L'existence de hauts pilotis s'étageant successivement sur un, deux ou trois niveaux n'empêche pas que la dominante de la composition soit une horizontalité accusée qui intègre parfaitement l'hôtel entre les deux chefs-d'oeuvre de l'architecture civile locale que sont la Maison des Comptes au-dessous et le Palais des Gouverneurs au-dessus de lui. Le caractère géométrique du volume global, l'inclinaison du toit, la répétition systématique d'un motif uniforme à l'étage principal s'allient à merveille à la simplicité et à l'absence de prétention décorative des bâtiments anciens. Afin de renforcer encore l'unité recherchée, des matériaux traditionnels, pierre du pic d'Itacolomi dans les revêtements des soubassements et surtout tuiles rondes coloniales, ont été utilisés ; Niemeyer a même repris le motif courant du treillis en bois des jalousies de l'époque dans les balustrades fermant les terrasses individuelles des appartements, ainsi que les couleurs en vogue au XVIII^e siècle : le bleu et le brun des portes ou de l'entourage des fenêtres, qui tran-

chaient alors sur le fond clair des murs, ont retrouvé une fonction similaire en soulignant d'une part la ligne horizontale des clôtures des balcons, de l'autre l'ossature indépendante des piliers franchement exposés (111). Il s'agissait là sans aucun doute de concessions de la part de l'architecte, mais celles-ci ont porté leurs fruits et créé une ambiance favorable sans altérer le côté résolument moderne de l'édifice. Loin d'être un pastiche, celui-ci garde sa personnalité de construction du XX^e siècle et offre un jeu plastique autonome dérivant de l'emploi des moyens de la technique contemporaine (pl. 67).

La solution trouvée a donc sauvegardé l'intégrité de la ville-monument et mérite à cet égard les plus vifs éloges, car le problème était des plus délicats. Si exceptionnelle que soit cette réalisation dans l'oeuvre de Niemeyer, peu enclin à ce genre de composition avec le passé (contrairement à Lucio Costa qui lui se complaît dans ce type de recherches), il faut donc souligner sa capacité dans ce domaine, où il ne s'aventura guère, et le résultat notable obtenu. Par contre l'aménagement intérieur est moins heureux, voire même hautement critiquable du point de vue fonctionnel. Certes le touriste bénéficie d'une vue superbe sur la vieille cité, que ce soit des salons, de la salle à manger, de la terrasse du bar au-dessus du bloc autonome en porte-à-faux de la cuisine, ou bien des appartements de l'étage supé-

rieur. Mais la bizarre distribution de ce dernier sur deux niveaux se solde par un échec complet d'un point de vue pratique : ne parlons pas de l'inconfort total des minuscules chambres pour une personne qui paraissent d'étroits couloirs ; ces pièces ont visiblement été sacrifiées ; mais même dans les ensembles de luxe composés d'une chambre pour deux personnes précédée d'un salon ouvrant sur les terrasses particulières déjà signalées, le confort est des plus réduits : l'accès à la chambre se fait par un escalier intérieur en colimaçon peu praticable, voire dangereux pour des personnes âgées ou des enfants, présentant en plus l'inconvénient majeur de réduire d'un bon quart la superficie utilisable du salon ; l'antichambre du niveau supérieur n'a aucune fonction définie et finalement la place disponible dans ces appartements est loin de correspondre au vaste espace occupé (112). Tout a été conçu pour impressionner le visiteur par une création esthétique originale, d'ailleurs en grande partie manquée du fait du caractère froid et impersonnel de ces appartements ; certaines photographies habilement prises peuvent donner le change, mais la disposition adoptée et le traitement qui lui a été donné ne résistent pas à un examen réel des avantages et des inconvénients qui en découlent. Le Grand Hôtel d'Ouro Preto, indiscutable réussite quant à son aspect extérieur et en tant que réponse au problème de l'intégration de l'architecture moderne dans un cadre urbanistique ancien

(ce qui, il faut bien le dire, était dans ce cas le facteur capital du programme, primant tous les autres), laissait donc en contrepartie apparaître un certain relâchement de Niemeyer en matière de préoccupations purement fonctionnelles. Soucieux avant tout du côté plastique de l'architecture, Niemeyer ne retenait en fait du rationalisme de Le Corbusier que des possibilités nouvelles d'expression formelle, plus ou moins justifiées dans une première phase par des tentatives d'explication fonctionnaliste. Son imagination créatrice était tout entière tournée vers le traitement des surfaces et plus encore vers les jeux des volumes et d'espaces. Plus donc que des bâtiments dont l'aménagement intérieur exigeait un strict compartimentage, les programmes qui lui convenaient étaient ceux dont la fluidité permettait à son talent inventif de se manifester librement. Sa grande chance fut d'avoir très tôt rencontré ces occasions qu'il aurait pu en d'autres circonstances attendre longtemps. Le Pavillon du Brésil à l'Exposition de New York avait appartenu à cette catégorie; les édifices de Pampulha qui ont définitivement assis sa renommée y entrent également.

III.- L'ENSEMBLE DE PAMPULHA (113).

La construction du Grand Hôtel d'Ouro Preto avait introduit Niemeyer dans l'état de Minas Gerais et l'avait mis en relation avec les autorités locales (114). Le maire de

Belo Horizonte, Juscelino Kubitschek, dont le dynamisme et l'amour de l'action spectaculaire firent la fortune politique, décida dès le premier contact avec l'architecte d'utiliser son talent. Il lui confia la tâche de réaliser une série d'édifices dispersés autour du lac artificiel de Pampulha, destiné à devenir le centre d'un futur quartier de plaisance à quelques kilomètres de la capitale mineira. Le programme prévoyait cinq bâtiments : un casino, un club élégant, un dancing populaire, une église et un hôtel de vacances (ce dernier finalement non bâti lors de l'administration de Kubitschek et purement et simplement abandonné par son successeur); le maire y avait ajouté à titre personnel et pour donner l'exemple à la bonne société de Belo Horizonte, dont on espérait le lotissement du quartier, une maison de campagne où il pourrait venir se reposer en fin de semaine. On le voit donc, les autorités publiques ne se souciaient nullement de l'aménagement de la zone dont on attendait un développement considérable dans l'avenir; le but était d'offrir un certain nombre de lieux de distraction luxueux, susceptibles d'attirer les gens importants, et de laisser l'affaire prospérer toute seule à partir de cette unique initiative. Il s'agissait, comme l'a bien souligné M. Mario Pedrossa (115), d'un caprice qui tenait beaucoup des "folies" que se faisaient construire les princes du XVIII^e siècle, mais il ne faudrait pas croire qu'on se

trouvait en présence d'une manifestation d'archaïsme en contradiction avec l'esprit de l'époque actuelle; c'était au contraire une manifestation typique de l'état et des aspirations de la société brésilienne du milieu du XX^e siècle. La tentative n'était pas limitée à un désir purement honorifique de renommée personnelle de la part de celui qui l'avait lancée; il s'y mêlait un souci de propagande de caractère électoral (116) et une juste appréciation des conditions économiques et sociales du pays. Il était extrêmement habile de songer à développer une zone de banlieue urbaine en en faisant un centre de distraction: l'amour du jeu, profondément ancré dans les moeurs, assurait la rentabilité du casino et le lac offrait un cadre magnifique pour les sports nautiques et les fêtes mondaines si importantes dans l'optique de la haute société brésilienne. C'était certainement une erreur du point de vue urbanistique que la démission anticipée des pouvoirs publics devant la spéculation immobilière à laquelle on laissait le champ libre (bien plus, sur laquelle on comptait pour donner son aspect définitif au nouveau quartier), mais tout permettait de penser que les résultats seraient rapides et correspondraient à l'expectative du promoteur de l'opération. L'échec de celle-ci sur le plan immédiat ne fut que la conséquence d'une série de circonstances accidentelles qui se succédèrent à une cadence accélérée et vinrent bouleverser les prévisions : interdiction du jeu, infection du lac par des parasites qui le rendirent

inutilisable pour les sports aquatiques, enfin rupture de la vanne du barrage qui entraîna pendant des années une chute importante du niveau des eaux. Les bâtiments de Niemeyer se dressent donc au bord du lac dans tout leur charme et toute leur beauté formelle, mais toujours dans leur splendide isolement comme au premier jour et sans utilité définie (117). Il est évident que dans ces conditions, il est facile de souligner le caractère gratuit de ces constructions, leur arbitraire, ce que n'ont pas manqué de faire certains critiques dont le plus sévère a été Max Bill (118), insensible à toute valeur basée sur un autre critère que la fonction sociale.

Niemeyer, lui, n'a jamais été dupe de ce genre de considérations, malgré ses opinions politiques de gauche clairement affichées. Il a toujours proclamé son attachement à une idéologie qui permettrait à l'architecte de se pencher sur les problèmes collectifs et de s'attaquer à de grands programmes sociaux, mais il n'a jamais eu aucun scrupule de conscience lorsqu'on lui a demandé des créations individuelles, voire somptuaires, destinées aux classes riches. Il a même été plus loin : estimant que l'architecture se doit d'exprimer fidèlement l'imposition du milieu, il n'a pas hésité à justifier théoriquement la position qu'il a adoptée; il a en effet toujours refusé dans l'ambiance locale une architecture raide et froide, "de tendance euro-

péenne" ou une architecture sociale qui ne feraient qu'"appauvrir l'architecture brésilienne dans ce qu'elle a de neuf et de créateur ou la présenter d'une forme trompeuse, artificielle ou démagogique" (119). C'est donc en connaissance de cause et sans aucun complexe qu'il a agi comme il l'a fait, avec d'autant plus de bonheur que son tempérament artistique le portait naturellement dans cette direction (120).

Le programme de l'ensemble de Pampulha était en vérité l'un des plus séduisants qui soient pour un esprit entreprenant, artiste dans l'âme plus qu'ingénieur. Un professionnel habitué à s'appuyer sur des considérations rigoureusement fonctionnelles et techniques pour déterminer un parti esthétique aurait certes pu être gêné ou effrayé par les facilités offertes; Niemeyer, lui, ne pouvait que s'en réjouir, car il avait compris dès cette époque que les impositions matérielles ne définissaient jamais catégoriquement les formes, mais laissaient à l'architecte l'initiative de choisir celle qui convenait esthétiquement le mieux entre les diverses possibles d'un point de vue strictement utilitaire. Loin donc d'être une aide, les limitations découlant des contingences vulgaires ne faisaient qu'entraver sa liberté de conception et empêcher son imagination plastique de donner toute sa mesure. Or rien de tout cela ne se produisait à Pampulha, où le caractère particulier des commandes effectuées laissait à un degré rarement atteint la bride sur le cou à l'inspira-

tion de l'architecte. Aussi en profita-t-il pour se lancer dans une série de recherches présentant entre elles une unité générale (car toutes les solutions proprement architecturales dérivait de variations sur le thème de la structure), mais mettant en évidence la gamme étendue des effets qu'on pouvait tirer de la souplesse du ciment armé.

La pièce maîtresse, tout au moins dans l'esprit du commanditaire de l'oeuvre, fut le casino : l'idée de Pampulha naquit du désir des autorités de bénéficier d'un établissement de ce genre; ce fut le premier bâtiment construit et celui pour lequel on choisit une situation privilégiée, sur une presqu'île dominant largement le lac afin que l'édifice put être aperçu de toutes parts et s'impôsât à la vue des arrivants venus de Belo Horizonte. Ce n'est pas cependant le plus heureux, quoi qu'il offre des solutions plastiques originales.

Toutela composition se fonde sur un jeu d'opposition entre droites et courbes dans les surfaces et plus encore dans les volumes. La virtuosité dont l'architecte a fait preuve dans la répartition des masses apparaît bien dans les plans (pl. 68), mais la complication de ceux-ci se résout à l'extérieur en une relative simplicité : c'est ainsi que la forme en poire de la partie abritant la piste de danse, le théâtre et le restaurant est amortie par l'escalier vitré reliant ce dernier à la terrasse, perdant de la

sorte son caractère d'étrangeté; le promeneur faisant le tour de l'édifice retiendra donc surtout le contraste entre le demi-cercle du bloc postérieur et l'orthogonalité absolue de la salle de jeu (pl. 70), admirant au passage l'habileté avec laquelle la transition a été amenée lors de la fusion entre ces volumes purs, qui tranchent l'un sur l'autre tout en s'intégrant parfaitement. Le jeu d'opposition équilibrée du chevet se poursuit dans la façade (pl. 69), mais cette fois les termes sont inversés : l'équilibre l'emporte, obtenu à travers une série d'oppositions destinées à assurer la variété nécessaire et à corriger la prépondérance trop absolue des caractères dominants. La note de contraste donnée par le mur nu du premier étage ne nuit pas, bien au contraire, à la légèreté de l'ensemble, provenant de l'abondance des clôtures vitrées, de l'élancement des fines colonnes rondes de l'ossature exposée à l'air libre, de la minceur des supports sur lesquels s'appuie la marquise; les étroites bandes verticales dessinées par les montants métalliques cloisonnant les parties transparentes contrebalancent l'horizontalité globale; la courbe de la paroi de verre du rez-de-chaussée atténue la rigueur des droites qui règnent en maître et le même rôle est dévolu à la forme irrégulière de la marquise, dont l'instabilité apparente jette par ailleurs un trait dynamique dans une composition tout entière marquée par son équilibre.

L'intérieur est moins réussi, malgré les recherches spa-

tiales auxquelles il a donné lieu; les jeux de rampes et de balcons en encorbellement ne rendent pas et disparaissent dans la profusion des revêtements colorés, qui se voulaient luxueux : l'onyx poli des rampes d'escalier passe encore, mais il eût été préférable de ne pas gainer d'acier chromé les colonnes de l'ossature; quant aux glaces rosées couvrant les murs pleins, mieux vaut n'en pas parler. Niemeyer n'a pas su dans ce cas abandonner la mentalité et le mauvais goût qui avaient orienté l'ornementation des grands casinos du XIX^e siècle; il s'est contenté d'en donner une version moderne. Il a donc totalement renouvelé le thème architectural proprement dit, obtenant une création originale sur le double plan fonctionnel et plastique, mais n'a pas su atteindre le même niveau dans le domaine de la décoration, d'autant plus dépassée aujourd'hui que le changement de destination de l'édifice lui a même enlevé ce qui dans l'esprit de son auteur était sa raison d'être.

La juxtaposition et l'interpénétration de volumes à la fois fondus et nettement individualisés, caractéristique fondamentale du casino, se retrouvent en partie dans le Yacht Club et dans la maison Kubitschek (pl. 71), mais aboutissent à une version différente et beaucoup plus simple, correspondant d'ailleurs à un programme moins compliqué. La fusion est cette fois si parfaite qu'il surgit un volume unique, dont les composantes ne peuvent être différenciées qu'à l'ana-

lyse; on se trouve donc en présence d'une création tout à fait neuve surprenant par le côté inattendu de ses lignes obliques tout en conservant une clarté géométrique digne par sa pureté des grandes réalisations classiques. L'originalité de la solution mise au point lui valut un grand succès du fait de ses avantages pratiques (121) mais plus encore du fait de l'attrait de la nouveauté et de l'élégance de la forme globale, dont l'élévation longitudinale était constituée par deux trapèzes rectangles accolés par leur petite base. Ce parti, dont Niemeyer avait su tirer une harmonie telle qu'elle paraissait inhérente à la formule adoptée, ne fut cependant pas toujours utilisé à bon escient par ses imitateurs, souvent dépourvus de son sens esthétique des proportions. Il devint un peu une mode tout extérieure, ce qu'il n'était en aucun cas chez son inventeur : il résultait en effet, tant au Yacht Club qu'à la maison Kubitschek de recherches spatiales visant non seulement la continuité entre l'extérieur et l'intérieur par l'intermédiaire des parois entièrement vitrées, mais aussi l'aménagement d'un espace intérieur à la fois unique et diversifié dans ses éléments essentiels (122).

Dans les bâtiments que nous venons d'étudier, casino et Yacht Club, l'architecte avait habilement utilisé les courbes, mais il ne s'agissait que de contrepoints et non de motifs principaux. Il en va tout autrement dans le dancing po-

pulaire placé dans une petite île toute proche du rivage, où, si l'on excepte les verticales des colonnes de l'ossature et les montants des pans de verre, la ligne droite a été proscrite de la composition (pl. 72). L'essentiel de celle-ci est la marquise sinueuse reliant les deux parties construites (pl. 73) : forme libre inspirée par le contour de la petite île qu'elle accompagne plus ou moins exactement, c'est vraiment l'âme de l'ouvrage, c'est elle qui lui donne son caractère si particulier de légèreté capricieuse et de transparence absolue. Le paradoxe est en effet que dans ce cas la construction semble n'avoir été faite que pour mettre en valeur le vide qu'elle encadre, agissant un peu comme la moulure d'un tableau constitué par le paysage. La réussite est parfaite et l'endroit, bien qu'aujourd'hui abandonné depuis longtemps, garde tout le charme que l'imagination de Niemeyer a su lui donner. Là encore, ce dernier ouvrit de nouveaux horizons et exerça une influence considérable sur ses collègues brésiliens; cependant celle-ci ne fut pas toujours bénéfique, car, comme Niemeyer l'a lui-même fait remarquer (123), l'esprit dans lequel il traita la forme libre (à Pampulha et ailleurs) exigeait un édifice isolé, intégré à l'ambiance naturelle, entouré d'espaces libres et de jardins; lorsque les mêmes jeux furent repris avec une erreur d'échelle dans des bâtiments étriqués ou dans des éléments de détail, le résultat ne pouvait pas être heureux. Il ne faut

pas non plus oublier qu'au dancing de Pampulha, Niemeyer avait su garder la mesure et corriger l'excès qui aurait pu se dégager de cette réalisation apparemment insouciance en l'équilibrant par la pureté géométrique des masses placées aux extrémités; ce n'est pas par hasard ni pour des raisons strictement fonctionnelles que le corps principal a été inscrit dans des cercles sécants disposés de telle sorte que la perfection de la forme circulaire reste entière aussi bien intérieurement qu'extérieurement, tandis que la scène de plein air reprenait le même thème à l'autre bout de la marquise. On retrouve là la science de l'architecte et son étonnant sens esthétique qui le conduit à laisser jouer son imagination plastique tout en la maintenant dans des limites soigneusement calculées.

Malgré tout l'intérêt que présentent les ouvrages que nous venons d'étudier, aucun de ceux-ci ne peut toutefois se comparer en valeur absolue au chef-d'oeuvre de l'ensemble, qui est sans contredit la chapelle Saint-François d'Assise (124). Cet édifice diffère profondément des précédents : l'habituelle ossature indépendante, constituée par des dalles de béton armé supportées par des piliers, a fait place à des voûtes paraboliques autoportantes, dérivant elles aussi des progrès de la technique moderne, mais entraînant automatiquement une expression architecturale d'un tout autre esprit. Ce type de structure n'avait jusqu'alors été employé que par des ingé-

nieurs, le français Freyssinet aux célèbres hangars d'Orly (125) et le suisse Maillart dans ses ponts en arc-paroi ou au pavillon du ciment de l'Exposition Nationale suisse de Zurich en 1939; l'effet esthétique obtenu par ces constructions n'était en quelque sorte qu'un aspect accessoire d'oeuvres purement utilitaires. Niemeyer, lui, renversa le problème et décida de se servir à des fins plastiques de cette forme, qui fonctionnellement convenait parfaitement à une église. Sans renier la franchise de l'école rationaliste dans le domaine de la structure, car la simplicité de celle-ci est telle qu'elle s'impose du premier coup d'oeil, il se lança dans des recherches qui rappellent les préoccupations baroques de perspective et de mise en scène : la nef se rétrécit et s'abaisse régulièrement de la façade vers le chœur (pl. 74) où se produit une brusque dilatation de l'espace résultant d'un mouvement inverse à peine perceptible (pl. 76) et surtout d'un remarquable jeu d'éclairage qui oppose au revêtement de bois sombre de la nef un chœur inondé d'une lumière dont la source reste invisible (pl. 77); les rayons, concentrés sur la vaste peinture de Portinari qui occupe tout le mur du fond, tombent en effet du lanterneau aménagé à l'intersection des deux voûtes paraboliques, car celle couvrant le chœur est de section un peu plus large que l'extrémité de celle de la nef. De plus un certain dynamisme se dégage de l'emploi systématique des courbes et de celui des obliques;

les premières sont particulièrement accusées au chevet (pl. 76) et à l'intérieur (murs des fonds baptismaux, de la chaire, escalier hélicoïdal menant à la tribune), les secondes sont sensibles dans la façade (pl. 75) : marquise légèrement inclinée, clocher ajouré s'évasant vers le haut; en contrepartie les lignes horizontales et verticales sont réduites au minimum et limitées à des éléments accessoires comme les lames du brise-soleil protégeant la tribune. L'équilibre n'est cependant jamais compromis : l'asymétrie systématique et la souplesse des détails comme de l'ensemble se traduit par une extraordinaire impression de légèreté, jamais par un malaise. La liberté qui se dégage de cette oeuvre ne fait qu'en renforcer l'harmonie et la clarté de conception : les volumes correspondant à chacune des parties : nef, chœur, sacristies sont bien marqués, tout en se fondant parfaitement; la distinction est nette entre la partie structurale (voûte autoportante) et les murs dont la décoration picturale ou revêtement d'azulejos rehau sent la fonction de simple clôture qui leur est dévolue (126).

L'église Saint-François d'Assise est donc très proche par son esprit des autres bâtiments de Pampulha, malgré la différence notable, perceptible au premier coup d'oeil, qui l'en sépare. Elle se présente certes comme une masse fermée, où l'accent a été mis sur les parties pleines, voûte et mur, de fond, et non plus sur la transparence et la continuité ex-

térieur-intérieur qui caractérisent les autres édifices; ces dernières ne se retrouvent, d'une façon limitée, qu'à la façade, avec le pan de verre de l'entrée et le clocher ajouré qui ajoutent la note de contraste typique du style de Niemeyer. Par contre les préoccupations fondamentales sont bien les mêmes, si les moyens ont quelque peu changé. On y retrouve l'imagination fertile de l'architecte, son sens sculptural des masses et des espaces, la légèreté caractéristique de toutes ses réalisations, enfin sa volonté d'utiliser au maximum les possibilités plastiques du béton armé. L'ensemble de Pampulhá est une étonnante démonstration de la gamme immense offerte par cette technique, jusque-là presque exclusivement cantonnée dans le traitement de schémas orthogonaux. Les jeux de volumes variés du casino, la création ou l'adoption de formes neuves à la fois simples et composées au Yacht Club et à l'église, l'apparente liberté accordée à l'inspiration dans le dancing populaire ouvrirent brusquement des horizons nouveaux, brisant le cadre trop étroit du strict rationalisme et introduisant dans l'architecture la variété et le lyrisme qui en avaient été bannis. Il ne s'agissait pas cependant d'une rupture, mais plutôt d'un dépassement de principes trop rigides : il y a sans aucun doute à Pampulhá une sorte de défi et d'opposition aux théories établies (comme l'a souligné Joaquim Cardoso)(127), une affirmation des droits imprescriptibles de l'imagination formelle,

mais aussi une logique profonde dans la décision d'exploiter à fond un matériau moderne en mettant en valeur sa ductilité et les qualités sculpturales inhérentes à cette propriété.

Faut-il voir à Pampulha, comme l'a voulu M. Gillo Dorfles (128), l'acte de naissance d'un mouvement néo-baroque brésilien ? Nous ne le pensons pas. Ce n'est pas parce que Niemeyer a su jouer avec audace de la courbe, pratiquement exclue jusque-là par la tendance rationaliste, ni parce qu'il s'est lancé dans des recherches spatiales comme les architectes baroques qu'on peut englober sous cette étiquette ses œuvres de cette époque. Son inspiration ne doit rien au passé; il considère en effet que l'avènement du ciment armé a totalement changé les termes et la signification des éléments les plus caractéristiques de l'architecture et qu'en conséquence l'utilisation des formes anciennes ne peut se faire qu'au détriment des solutions nouvelles et créatrices suggérées par la technique contemporaine (129). On pourrait donc tout au plus faire état d'une parenté d'esprit, mais même dans ce domaine il s'agit d'une hypothèse discutable; Niemeyer n'admire-t-il pas dans l'architecture brésilienne des XVII^e et XVIII^e siècles l'honnêteté constructive qui la caractérise et non son côté baroque ou rococo, surtout sensible dans une décoration ajoutée à des bâtiments par ailleurs extrêmement sobres dans leur aspect ? Il est vain de vouloir cataloguer Pampulha en fonction des styles du passé; on peut évidemment

y trouver des traits susceptibles d'être rapprochés du goût baroque, mais en contrepartie la compréhension immédiate qui se dégage des édifices, leur clarté, leur parfait équilibre, la logique intrinsèque qui a présidé à leur conception ne sont-elles pas des qualités classiques ? Il s'agit en fait d'une réalisation foncièrement neuve, qui techniquement et formellement appartient en propre au XX^e siècle tout en offrant spirituellement un mélange brillant des grandes tendances permanentes de l'histoire de l'art et des facteurs qui les ont inspirées : l'intuition et la raison.

° °

On le voit donc, lorsqu'à la fin de la seconde guerre mondiale, la nouvelle architecture brésilienne commença à être divulguée dans le monde, obtenant rapidement la consécration, elle avait à son actif un certain nombre de réalisations de tout premier ordre; elle avait dépassé la phase des tâtonnements et s'affirmait comme un mouvement autonome, dérivant de l'action théorique et pratique de Le Corbusier mais ayant trouvé un mode d'expression personnel, distinct de tout ce qui se faisait ailleurs. C'est donc à juste titre que le Ministère des Affaires Etrangères brésilien a pu, dans une série d'expositions itinérantes présentées dans un grand nombre de pays, revendiquer pour cette architecture un carac-

tère national et se servir de ce thème à des fins de propagande. Cette attitude n'a pas peu contribué à attirer l'attention et à faire connaître un peu partout les ouvrages des architectes brésiliens, mais c'était là une prise de position logique qui ne faisait que confirmer l'appui délibéré des pouvoirs publics, dont l'action avait permis le développement de cette architecture. Nous avons en effet déjà souligné, mais il est bon d'insister sur ce point, que pendant toute cette première phase presque toutes les occasions importantes de s'affirmer accordées aux partisans de l'architecture nouvelle l'ont été par les autorités fédérales ou locales ou par des institutions contrôlées par l'état, ce qui explique certains des traits caractéristiques de cette architecture brésilienne.

Le premier de ceux-ci est la monumentalité. Les bâtiments officiels, généralement isolés, devaient s'imposer dans le cadre urbanistique ou naturel qui leur était imparti; ils ne pouvaient passer inaperçus, sous peine de perdre une partie de leur raison d'être; outre le côté publicitaire auquel il leur était difficile d'échapper, puisqu'il leur fallait à la fois proclamer la gloire de l'homme politique qui les avait fait construire ou le rang d'une institution nouvellement créée et constituer un manifeste en faveur de la nouvelle architecture, la situation privilégiée qui leur était concédée et leur fonction de service public exigeaient grandeur et distinction pour que leur rôle soit parfaitement rempli.

De cette première condition dérivait l'importance accordée dans ces édifices aux problèmes formels et notamment à leur aspect extérieur, de loin le plus visible et par conséquent souvent le plus soigné. Des diatribes violentes ont été lancées contre ce formalisme brésilien (130) par certains critiques européens, dont les plus âpres furent le suisse Max Bill et l'italien Bruno Zevi, niant toute valeur à des recherches orientées dans ce sens. Il ne fait pas de doute cependant que c'est là le grand apport de l'école brésilienne, qui a su se dégager du carcan trop strict du fonctionnalisme et n'a pas hésité à redonner au côté formel la place essentielle, mais non unique, qui ne peut qu'être la sienne dans toute architecture digne de ce nom.

S'inspirant du rationalisme de Le Corbusier, les architectes locaux ont pris pour point de départ les questions de structure et ont presque tous adopté l'ossature indépendante placée en retrait, laissant toute liberté dans le traitement des façades. Leur imagination plastique s'est donc surtout portée sur ce point et ils se sont efforcé d'animer ces surfaces par un jeu pictural où entrent à la fois l'opposition des matériaux, la couleur, l'ombre et la lumière, et surtout l'emploi systématique des brise-soleil dans tous les cas où celui-ci se justifiait fonctionnellement. A ces pré-occupations essentiellement bi-dimensionnelles, Niemeyer a ajouté des recherches neuves sur les volumes et les espaces,

abandonnant la simplicité géométrique au profit de formes plus compliquées et plus élaborées, sans pourtant s'éloigner du domaine rationnel et tout en conservant un souci prédominant de clarté et d'équilibre dans le résultat obtenu. Du Ministère de l'Éducation et de la Santé à Pampulha, il y a une marge considérable, qui montre le chemin parcouru en quelques années, mais aussi une parenté évidente du point de vue de l'esthétique. L'architecture brésilienne de cette période se caractérise en effet par sa légèreté, son audace et sa grâce alliée à une grande puissance d'expression.

Elle se caractérise aussi par sa richesse non seulement formelle, mais matérielle et par un effet de synthèse des arts permis par le fait qu'on ne regardait pas toujours à la dépense. Sculpture, peinture murale, azulejos en sont alors le complément quasi obligatoire et généralement très réussi; l'architecture conserve cependant ses droits primordiaux; c'est l'architecte qui décide du rôle dévolu au peintre ou au sculpteur, qui lui accorde l'emplacement qui convient; la participation de ces derniers n'affecte jamais la partie structurale de l'édifice et la décoration qui leur est confiée vise toujours à souligner le caractère de simple clôture d'un mur qui n'est jamais portant.

Il y a donc bien une unité dans cette architecture brésilienne, qui s'est développée d'un seul coup juste avant et pendant la seconde guerre mondiale pour atteindre à la fin de

celle-ci sa maturité. La situation changea quelque peu à partir de 1944-1945 lorsque le succès eut couronné les premières tentatives. On avait eu jusque-là des oeuvres isolées, très importantes par leur répercussion et par les voies qu'elles ouvraient. On se trouva par la suite devant une production de masse, qui s'empara réellement du marché à partir du moment où la clientèle privée apparut, presque du jour au lendemain, convertie à l'architecture nouvelle. Certes tout ce qui fut alors construit est loin d'avoir une égale valeur et les échecs sont au moins aussi nombreux que les réussites. Il n'y a peut-être pas beaucoup plus d'oeuvres de tout premier plan après 1944 qu'il n'y en eut auparavant, mais la qualité moyenne augmenta et on assista à une nette diversification. Pour cette raison et du fait que l'atmosphère n'était plus la même, la première page de l'histoire de la nouvelle architecture au Brésil était alors tournée.

NOTES DU CHAPITRE III

- (1) Ph. L. GOODWIN. Brazil builds : Architecture new and old. 1652-1942, New York, 1943.
- (1)bis. Plans et photos du bâtiment ont été reproduits dans toutes les grandes revues d'architecture. Cf. H. MINDLIN. L'architecture moderne au Brésil, Paris, s.d. p. 196-199 (photos, plans, coupe).
- (2) Revista da Diretoria da Engenharia, n° 18, sept. 1935, p. 510.
- (3) C'est-à-dire inspiré par la civilisation précolombienne qui s'était développée dans l'île amazonienne de Marajo, connue uniquement par des pièces de céramique ! Le caractère aberrant d'une pareille idée montre l'ampleur de la vague nationaliste qui, ne se contentant plus du néo-colonial, allait jusqu'à rechercher des sources purement décoratives dans une des rares manifestations d'art local antérieures à l'établissement des Portugais.
- (4) Il n'y a pas lieu de retenir les affirmations que l'on trouve dans la courte notice biographique de Lucio Costa, rédigée par José Carlos G. Coutinho, l'un des compilateurs de son oeuvre écrite (L. COSTA, Sobre arquitetura, Porto Alegre, 1962, p. 352), selon lesquelles le ministre aurait été convaincu par le propre Lucio Costa de l'intérêt de l'architecture nouvelle. Le témoignage de Rodrigo Melo Franco de Andrade, alors un des conseillers les plus écoutés de M. Gustavo Capanema, confirme que celui-ci était depuis plusieurs années sensible à ce problème et que sa décision, prise en toute lucidité, a été dictée par une volonté personnelle bien arrêtée.
- (5) Cf. supra, p. 232.
- (6) Lucio Costa devait agir de façon similaire trois ans plus tard, à propos du Pavillon du Brésil à l'Exposition internationale de New York (cf. infra, p. 326). Par contre lorsqu'il gagna en 1957, le concours pour le choix du plan directeur de Brasilia, il accepta le prix sans

hésiter et il a défendu depuis lors son oeuvre contre toutes les critiques : il avait cette fois conscience d'avoir mérité la première place accordée par le jury et ne doutait pas de la valeur de son projet.

- (7) Costa en tant que directeur, Reidy en tant qu'assistant de Warchavchik à la chaire de composition architecturale d'une part, Leão, Moreira, Vasconcellos et Niemeyer en tant qu'élèves d'autre part.

- (8) Costa était né en 1902 à Toulon, Moreira en 1904 à Paris, Leão et Niemeyer en 1906 et 1907 à Rio de Janeiro, Reidy en 1909 à Paris et Vasconcellos en 1912 à Rio. Il est curieux de noter que trois sur six de ces architectes naquirent en France. Le fait d'avoir vécu plus ou moins longtemps en Europe comme Costa ou dans un milieu européen comme Reidy a évidemment facilité les contacts de ces jeunes brésiliens avec l'ancien monde et contribué peu ou prou à leur orientation.

- (9) Reidy obtint son diplôme en 1930, Leão en 1931, Moreira en 1932, Vasconcellos en 1933 et Niemeyer en 1934.

- (10) La documentation concernant les tractations qui ont précédé la venue de Le Corbusier et le séjour de celui-ci au Brésil est des plus minces. Les archives personnelles de M. Capanema fourniraient sans doute de nombreuses données, mais elles ne sont pas accessibles. Il faut donc se fier au témoignage des principaux intéressés : le ministre, Lucio Costa, et Le Corbusier. M. Pietro Bardi, conservateur du Musée d'Art de São Paulo, a conservé une intéressante correspondance échangée en novembre-décembre 1949 entre Le Corbusier, Costa, Warchavchik et lui-même, lorsque Le Corbusier souleva le problème des honoraires qu'il pensait à tort devoir lui être dus. Nous remercions M. Bardi, qui a l'intention de publier ces lettres dans un livre sur Le Corbusier au Brésil, de nous en avoir permis la consultation. Cet échange de correspondance jette en effet un jour précieux sur le rôle exact joué par Le Corbusier dans l'élaboration des projets successifs concernant le bâtiment du Ministère.

- (11) En fait ce projet n'avait aucune chance d'aboutir, car une opposition très ferme de la part des professeurs chargés d'organiser cette université s'était déjà manifestée l'année précédente, lorsque Marcello Piacentini, architecte officiel de l'Italie fasciste, était venu au Brésil et avait été consulté à ce sujet.
- (12) En tout six conférences, prononcées au Théâtre municipal de Rio de Janeiro du 31 juillet au 14 août 1936, pour lesquelles Le Corbusier perçut la somme globale de 60.000 francs (Lettre de Le Corbusier à M. Pietro Bardi, 17 novembre 1949).
- (13) C'est le terme qu'emploie systématiquement Le Corbusier dans la correspondance citée ci-dessus.
- (14) La solution proposée par Le Corbusier envisageait la liaison des divers édifices par une autoroute qui se prolongerait plus tard jusqu'au centre urbain (cf. P.D.F., vol. IV, n° 4, juil. 1937, p. 184-186 et LE CORBUSIER et P. JEANNERET, Oeuvre complète de 1934-1938, Erlenbach - Zurich, 3e éd., 1947, p. 42-45), mais cette idée fut rejetée aussitôt par la commission des professeurs qui avait élaboré le programme soumis aux architectes. Le projet définitif de l'équipe brésilienne accompagné d'un long rapport justificatif a été publié dans P.D.F., vol. IV, n° 3, mai 1937, p. 120-139 et reproduit dans L. COSTA, Sôbre arquitetura, Porto Alegre, 1962, p. 67-85 (avec une erreur quant à la référence exacte à l'article original).
- (15) Lettre de Lucio Costa à Warchavchik, datée du 2 décembre 1949 (copie dans la collection Bardi).
- (16) Projets publiés dans Arquitetura e urbanismo, n° 4, juillet-août 1939 (article intégralement reproduit dans L. COSTA, op. cit., p. 57-62), Habitat, n° 35, oct. 1956, p. 35-36 et partiellement par S. PAPADAKI, The work of Oscar Niemeyer, New York, 2e éd., 1951, p. 50-51. Trois vues perspectives (premier projet de l'équipe brésilienne, premier projet de Le Corbusier, projet final) ont également été reproduites sur la jaquette de l'ouvrage de H. MINDLIN, L'architecture moderne au Brésil, Paris, s.d. - On consultera avec prudence LE CORBUSIER et P. JEANNERET, Oeuvre complète de 1934-1938, Erlenbach - Zurich, 3e éd., 1947, p. 78-81 et Le Corbusier 1910-1960, Zurich, 1960, p. 134, où les légendes des dessins attribuent à Le Corbusier toutes les initiatives, créant une regrettable source de confusion.

- (17) Cf. *supra*, p. 232. Lucio Costa, lui, n'a jamais publié son projet primitif; il est donc impossible de savoir dans quelle mesure les nouvelles propositions étaient une synthèse des trois propositions individuelles antérieures.
- (18) Lettre du 28 novembre 1949 à M. Pietro Bardi.
- (19) Lettre de Lucio Costa à Warchavchik, 2 décembre 1949 (copie dans la coll. Bardi).
- (20) Plan d'une ville de trois millions d'habitants (1922), plan Voisin de Paris (1925), projets pour Rio de Janeiro, etc. - Le seul projet à la verticalité accentuée qu'il ait réellement conçu, sans d'ailleurs pouvoir le réaliser, était le Secrétariat Général de l'O.N.U., situé au centre des gratte-ciel new-yorkais et qui de ce fait ne pouvait échapper à cette imposition.
- (21) Lettre de Le Corbusier à Lucio Costa en date du 21 novembre 1936; citation reproduite dans la lettre de Costa à Warchavchik du 2 décembre 1949 (coll. Bardi).
- (22) Il est vrai qu'à son départ, Le Corbusier continuait à croire au triomphe de son idée, quant au choix du terrain; il avait donc particulièrement soigné l'avant-projet destiné à celui-ci (cf. LE CORBUSIER et P. JEANNERET, Oeuvre complète 1934-1938, p. 78-80), n'attachant qu'une importance secondaire à l'esquisse réalisée in extremis pour l'emplacement initialement prévu.
- (23) L'exposé des démarches successives qui ont abouti à la solution finale a été publié par les architectes dans Arquitetura e urbanismo, n° 4, juil.-août 1939. - M. Geraldo FERRAZ en a republié le texte in extenso et les principaux dessins dans Habitat, n° 35, oct. 1956, p. 35-36. - Voir aussi S. PAPADAKI, The work of Oscar Niemeyer, New York, 2e éd. 1951, p. 50-51.
- (24) Cette vue a par la suite disparu partiellement à cause de la construction de nombreux gratte-ciel autour du bâtiment du Ministère.

- (25) Le dessin de Le Corbusier publié par Max Bill dans l'Oeuvre complète 1934-1938, p. 81, avec la légende "Deuxième projet Le Corbusier adapté à l'exécution", dessin reproduit plus tard dans le numéro spécial de L'Architecture d'aujourd'hui consacré au Brésil (n° 13-14, sept. 1947, p. 13), a été l'origine d'une certaine confusion dans les esprits. Loin d'être la proposition originale de Le Corbusier qui aurait servi de base aux architectes brésiliens pour un développement ultérieur du projet finalement réalisé, il s'agissait d'une esquisse faite après coup, en fonction des plans définitifs que Lucio Costa et ses collègues avaient fait parvenir à Le Corbusier dès 1937. Le respect que ceux-ci avaient pour Le Corbusier les empêcha de protester publiquement contre l'abus de confiance alors commis. Toutefois lorsque après la guerre, Le Corbusier, aigri par le fait qu'on lui ait "volé" son projet pour les bâtiments de l'O.N.U., se mit à réclamer également, et bruyamment, la paternité complète du Ministère de l'Education et de la Santé de Rio de Janeiro, une lettre personnelle de Lucio Costa, écrite en termes mesurés mais précis le 27 novembre 1949, remit les choses en place. La réponse de Le Corbusier, le 23 décembre, comprend deux longs post-scriptum, où celui-ci, en termes embrouillés, avoue ne plus se souvenir de l'origine des dessins en question, proteste de sa bonne foi et laisse entendre que la légende malheureuse a été placée à son insu par l'éditeur (ce qui d'ailleurs est fort probable). Le texte de la correspondance échangée à cette occasion jette sur toute l'affaire un jour assez cru et permet de rétablir facilement les faits sans préjuger des intentions qui ont été à l'origine de l'histoire. Il doit être publié prochainement par M. Pietro Bardi.
- (26) La poussée des gratte-ciel ne tarda pas cependant et il est évident que le parti vertical adopté pour le Ministère a par la suite sauvé celui-ci d'un écrasement complet par les masses voisines.
- (27) Le couloir central, réservé aux fonctionnaires desservait en effet les salles disposées au sud et les bureaux munis de guichets orientés au nord; ces derniers ouvraient sur la galerie de circulation du public couvrant le long de la façade septentrionale. Les problèmes de circulation tant verticale qu'horizontale, avaient été particulièrement bien étudiés et avaient abouti à la création de trois circuits totalement indé-

pendants pour le ministre, les fonctionnaires et le public. La suppression de certains ascenseurs en a malheureusement altéré l'équilibre et il n'est pas rare de voir s'allonger aujourd'hui les files d'attente.

- (28) Une preuve par l'absurde de l'efficacité du système a été administrée par les responsables de la bibliothèque, qui ont postérieurement fait enclore celle-ci par une paroi vitrée s'élevant jusqu'au plafond : alors qu'une atmosphère très agréable règne dans tous les bureaux quelle que soit la chaleur extérieure, cette adjonction malheureuse a transformé la bibliothèque en une véritable étuve.
- (29) L'adjonction de stores vénitiens permettait d'atténuer l'éventuel excès d'intensité lumineuse à certaines heures de certaines saisons.
- (30) Dans l'hémisphère sud et en pays tropical, le soleil éclairait une face nord est toujours assez proche du zénith ; les lames parallèles destinées à empêcher la pénétration de ses rayons peuvent donc être relativement espacées, alors que les lames verticales exigent une trame très serrée, entraînant une perte considérable de visibilité. Le problème était inversé lorsqu'il s'agissait d'une façade exposée à l'ouest, c'est-à-dire au soleil couchant.
- (31) Ce système était constitué par des plaques horizontales basculantes en fibrociment fixées à de grandes lames verticales de béton placées hors oeuvre et liées à l'ossature en deux points seulement ; l'air circulait librement tout au long de la façade entre les châssis des fenêtres et l'ensemble brise-soleil, placé à 50 cm en avant, évitant ainsi la transmission de la chaleur qu'un cadre rigide adhérent totalement à l'ossature n'aurait pas manqué d'accumuler.
- (32) Les lames mobiles du brise-soleil de la crèche de Niemeyer étaient verticales du fait de l'orientation à l'ouest de la façade en question (Détails dans S. PAPADAKI, op. cit., p. 6-11).

- (33) Tout au moins sur le plan théorique, car l'absence d'entretien eut tôt fait de transformer ces brise-soleil mobiles en brise-soleil fixes (qui ont d'ailleurs conservé leur efficacité principale).
- (34) Arquitetura e urbanismo, n° 4, juil.-août 1939, repris dans Habitat, n° 35, oct. 1956, p. 35-36.
- (35) J. CARDOSO, Forma estática - forma estética, dans Módulo, n° 10, août 1958, p. 3-6.
- (36) L'effet plastique obtenu impressionna d'autres architectes comme les frères Roberto, qui n'hésitèrent pas à reprendre le même procédé dans certaines de leurs constructions postérieures.
- (37) La perte consécutive d'un étage n'avait plus d'importance dans la mesure où s'était imposé le développement en hauteur du projet.
- (38) Ce qui ne veut pas dire que les conclusions auxquelles il parvenait étaient toujours justes, car le raisonnement développé n'était pas toujours assis sur des prémisses indiscutables ou ne tenait pas compte de certaines circonstances, comme dans le cas du projet d'urbanisation de Rio de Janeiro en 1929 (cf. supra, p.255, ch. 2, note 55).
- (39) "L'architecture est le jeu savant, correct et magnifique des volumes assemblés sous la lumière ...; les cubes, les cônes, les sphères, les cylindres ou les pyramides sont les grandes formes primaires que la lumière révèle bien; etc.".- Le relevé des plus caractéristiques de ces slogans a été établi par M. Bruno ZEVI, Storia dell'architettura moderna, 3e éd., s.l., 1955, p. 120-121 (chap. 3).
- (40) Niemeyer nous a d'ailleurs avoué en 1963, donc à une époque où la légitimité de la recherche de l'élément plastique comme facteur prépondérant était une tendance reconnue de l'architecture contemporaine récente, qu'il s'était toujours plus ou moins consciemment soucié en premier lieu de l'invention formelle, s'efforçant au début de la justifier a posteriori par des arguments d'ordre fonctionnel susceptibles d'en expliquer la naissance.

- (41) Nous laissons de côté les réactions de Carlos Leão et Ernani Vasconcellos, difficiles à déceler et d'un intérêt moins évident dans la mesure où leur oeuvre postérieure s'est révélée secondaire.
- (42) Le Corbusier ne se contenta d'ailleurs pas de préconiser l'emploi des azulejos; dans ses esquisses pour le Ministère, il n'avait pas négligé la sculpture, plaçant une statue au centre de la cour d'honneur. Il a donc encouragé la collaboration entre architectes et artistes plastiques, qui sera un des traits saillants de l'architecture contemporaine au Brésil.
- (43) L'élargissement du bloc principal a même permis d'englober la partie "services" (ascenseurs notamment) dans le volume de base, évitant la solution de Le Corbusier qui avait altéré la pureté du prisme envisagé en y adjoignant à chaque extrémité des volumes annexes destinés à cette fin.
- (44) P. SANTOS, Raízes da arquitetura contemporânea, dans Arquitetura e Engenharia, n° 30, mars-avril 1954, p. 57-65.
- (45) Portinari se vit confier la fresque de la grande salle d'attente précédant le bureau du Ministre et le dessin des azulejos couvrant les murs du rez-de-chaussée; la simplicité des motifs mi-figuratifs, mi-abstraits de ces derniers et le jeu très sûr des tons employés s'insèrent admirablement dans l'ensemble, apportant à celui-ci une contribution de premier ordre.
- (46) Le Prométhée enchaîné de Lipchitz, placé au centre du mur de chevet de la salle de conférences n'a malheureusement pas, faute de fonds, été réalisé à l'échelle prévue; ce relief vingt-sept fois trop petit ne peut donc jouer le rôle qui lui avait été attribué.
- (47) L. COSTA, Muita Construção, Alguma Arquitetura, Um Milagre dans Correio da Manhã, 15 juin 1951, reproduit dans L. COSTA, Sobre arquitetura, Porto Alegre, 1962, p. 169-201 (cf. notamment p. 196-197).
- (48) Il ne faudrait cependant pas déduire de cette retraite anticipée que le rôle de Costa a été secondaire; le projet était prêt dans ses grandes lignes dès 1937, lorsqu'il reçut l'aval de Le Corbusier (lettre du 13 septembre 1937 à Lucio Costa).

- (49) Sur les pressions intérieures, voir supra, p. 84, note 43 (Introduction, ch. 2). Il est plus curieux de constater qu'il y eut même une intervention indirecte du gouvernement des Etats-Unis. Le peintre Georges Biddle vint en effet se présenter au ministre, appuyé par une recommandation personnelle du président Roosevelt demandant qu'on lui confiât les fresques prévues à l'intérieur du Ministère. Le ministre Capanema lui expliqua que l'unité de style exigée par le bâtiment ne permettait pas de lui donner satisfaction sur ce point; toutefois comme il ne pouvait se dérober totalement car le Brésil dépendait étroitement de l'économie américaine, il offrit à l'artiste de peindre dans le vestibule de la Bibliothèque Nationale, qui se prêtait d'ailleurs parfaitement au style pompier, les deux fresques La Guerre et La Paix, respectivement exécutées du 18 août au 30 septembre et du 15 octobre au 17 novembre 1942.
- (50) Architectural Forum, févr. 1943, p. 37-44.
- (51) On soulignait notamment son caractère nautique, avec ses dépendances sur le toit (citerne et machinerie des ascenseurs) en forme de cheminées dont les appuis paraissaient des avirons; en fait ces appuis placés du seul côté nord n'avaient pour but que de lutter contre la force des vents du sud qui s'engouffraient dans la baie, frappant le bâtiment de plein fouet les jours de tempête.
- (52) On faisait par exemple courir le bruit que seuls le ministre et les architectes en connaissaient les entrées.
- (53) Une exception notable, mais tardive, fut cependant l'opinion exprimée par le suisse Max Bill lors de son séjour au Brésil en 1953, publiée dans la revue hebdomadaire à grand tirage Manchete, n° 60, 13 juin 1953 et reproduite dans Habitat, n° 12, juil.-sept. 1953, p. 34-35; celui-ci reprocha au Ministère de manquer du sens des proportions humaines, déclara sans ambages qu'une cour intérieure aurait été plus adaptée au climat et aurait permis une meilleure ventilation, attaqua enfin avec violence la décoration d'azulejos, déclarant que la peinture murale n'avait jamais eu d'autre sens que celui d'éduquer les masses, tâche qui à notre époque était devenue l'apanage des journaux, des revues et du cinéma.

Cette attaque en règle, venue d'un partisan du fonctionnalisme intégral manquant de la plus élémentaire objectivité (à propos du problème de la ventilation notamment), n'eut aucune répercussion profonde, car en 1953 la nouvelle architecture brésilienne avait triomphé depuis longtemps; le parti pris de Max Bill était d'ailleurs trop évident pour que ses critiques fussent prises au sérieux.

- (54) Parmi les nombreux articles publiés sur les frères Roberto, deux surtout sont réellement importants pour leurs premières oeuvres : G. FERRAZ, M.M.M. Roberto, dans Habitat, n° 31, juin 1956, p. 49-66. - P.F. SANTOS, Marcelo Roberto, dans Arquitetura, n° 36, juin 1965, p. 4-13. - Egalement rapide rétrospective dans Habitat, n° 12, juil.-sept. 1953, p. 12, Módulo, n° 3, déc. 1955, p. 71, et Arquitetura, n° 28, oct. 1964, p. 3 - 13.
- (55) Le même cas se reproduisit plus tard, lorsque le cadet Mauricio, né en 1921 et diplômé en 1944, entra dès 1941 dans la firme, qui prit alors la raison sociale M.M.M. Roberto, toujours conservée depuis malgré le décès de Milton en 1953 et de Marcelo en 1964.
- (56) Arquitetura e urbanismo, an II, n° 2, mars-avr. 1937, p. 64-72 (plans, dessins, maquette), id., an V, n° 5-6, sept.-déc. 1940, p. 261-278 (plans, photos), Architectural Record, vol. 88, déc. 1940, p. 74-79 (plans, dessins, photos), L'Architecture d'aujourd'hui, n° 13-14, sept. 1947, p. 66-69 et H. MINDLIN, op. cit., p. 194-195 (plans, photos).
- (57) P. SANTOS, op. cit., p. 7.
- (58) Herbert Moses avait été le traducteur des discours et conférences de Wright, lorsque celui-ci était venu à Rio de Janeiro en 1931 (cf. supra, p. 253, note 41 du chap. 2). Il avait été fortement impressionné par la personnalité de l'architecte américain et par les critiques que celui-ci n'avait pas ménagées à propos de l'orientation générale de l'architecture brésilienne (cf. P. SANTOS, op. cit., p. 7).

- (59) Projet publié dans P.D.F., vol. III, n° 5, sept. 1936, p. 261-270 (vues perspectives, plans). Ce projet était assez proche de celui des Roberto, mais les brise-soleil envisagés étaient constitués par un quadrillage de plaques de béton formant des carrés d'un mètre de côté; ils ne recouvraient pas toute la façade, et constituaient avec les allèges des fenêtres une alternance de bandes horizontales, dont la régularité n'était pas sans rappeler avec plus de bonheur les solutions proposées par Moreira et Reidy au concours pour le Ministère de l'Éducation et de la Santé.
- (60) Projet publié dans P.D.F., vol. III, n° 6, nov. 1936, p. 334-341 (vues perspectives, dessins, plans). La solution inventée pour préserver les parties vitrées d'un excès d'insolation était ingénieuse et d'un grand intérêt plastique : succession de parois en ligne brisée, où le mur plein servant de brise-soleil alternait avec les vitres; ces dernières occupaient environ les deux tiers de la surface totale.
- (61) Les projets respectifs de Moreira et Niemeyer, écartés au profit de celui des Roberto, étaient également significatifs à cet égard.
- (62) Dans la notice explicative du projet présenté au concours, les architectes déclaraient sans ambages que leur travail se fondait sur les lois éternelles de la grande architecture de tous les temps et sur les principes de l'architecture "moderne", fruits de la technique contemporaine. Or les principes énumérés étaient : structure indépendante, plan libre, façade libre et toit-jardin, directement empruntés à Le Corbusier. Il est vrai qu'ils connaissaient aussi les écrits d'André Lurçat, cités dans une lettre en date du 18 juin 1936.
- (63) Quartier périphérique de Rio de Janeiro au pied de la forêt et du pic du même nom.
- (64) L'angle droit resurgit d'ailleurs au-dessus dans les blocs des dépendances finales (machinerie des ascenseurs et citernes) qui se trouvent ainsi à leur tour individualisées tout en rappelant que le motif fondamental de la composition est bien l'orthogonalité.

- (65) Projets primitifs publiés dans Arquitetura e Urbanismo, n° 6, nov.-déc. 1937, p. 296-301 et Revista Municipal de Engenharia, vol. V, n° 4, juil. 1938, p. 414-420. - Pour l'oeuvre réalisée, cf. L'Architecture d'aujourd'hui, n° 13-14, sept. 1947, p. 66-69; Brasil - Arquitetura contemporânea, n° 10, nov. 1957, p. LV - LVII, et H. MINDLIN, op. cit., p. 226-227 (photos, plans).
- (66) Toutefois même ainsi elle ne suffit pas, ce qui conduisit à ajouter postérieurement sur la terrasse supérieure, sans l'avis des architectes, d'horribles excroissances dénaturant l'édifice, alors qu'il eût été facile de trouver une solution fonctionnelle ne nuisant pas à l'esthétique du bâtiment.
- (67) Ces éléments existaient déjà dans le projet de 1937, mais les deux derniers sont assez différents dans leur conception nouvelle. Une décision capitale pour l'équilibre parfait de la composition a été de placer le restaurant non plus au centre, à côté du vestibule transversal, mais à l'extrémité du bâtiment, retrouvant ainsi un rythme ternaire équilibré.
- (68) A défaut des brise-soleil prévus et du fait de la protection insuffisante de la simple armature en ciment armé, il a fallu utiliser des stores vénitiens à l'intérieur des bureaux exposés à l'ouest. Malgré son inachèvement et l'extraordinaire augmentation du trafic aérien, l'aérogare Santos Dumont continue à fonctionner à merveille; elle reste dans sa simplicité la mieux conçue et la plus efficace du Brésil, quoiqu'étant la plus ancienne; elle est aussi sans contredit la plus belle et sans doute la seule qui ait une valeur architectonique intrinsèque.
- (69) La collaboration des frères Roberto et de Burle Marx avait commencé avec le jardin sur le toit de l'immeuble de l'A.B.I.
- (70) Il n'en est pas de même de certains courants paulistes qui se développèrent plus tard, après 1950, et dont Vilanova Artigas est le représentant le plus significatif (cf. infra, pp. 830-887).
- (71) Divers immeubles d'appartements (1935-1937), l'édifice de la Ligue Brésilienne contre la Tuberculose et celui de l'I.A.P.I., respectivement projetés en 1937 et 1939.

- (72) Cf. supra, p. 279-280. Les architectes avaient aussi prévu une collaboration artistique dans l'esprit de celle qui avait abouti à l'unité du Ministère de l'Éducation et de la Santé; malheureusement les autorités responsables n'étaient pas aussi compréhensives que M. Gustavo Capanema et la grande fresque en style pompier du vestibule a totalement dénaturé l'intention primitive, au grand désespoir de Roberto.
- (73) Architectural Forum, vol. 81, n° 2, août 1944, p. 65-77 (photos, plans, diagrammes); Arquitetura, n° 28 oct. 1964, p. 3 - 13 (photos); L'Architecture d'aujourd'hui, n° 13 - 14, sept. 1947, p. 62-65 (plans, photos); H. MINDLIN, op. cit., p. 202-203 (photos, plans).
- (74) Raison sociale adoptée en 1941 lorsque Mauricio entra dans l'atelier aux côtés de Marcelo et Milton.
- (75) Cf. le témoignage de Marcelo Roberto dans Arquitetura, n° 28, oct. 1964, p. 5 - 6.
- (76) L'édifice a en effet été construit en onze mois et les murs extérieurs montés en dix-neuf jours. Tous les panneaux et montants avaient été taillés à l'avance, apportés sur le chantier et fixés à sec, constituant une des premières expériences de préfabrication industrielle de la construction au Brésil. Les problèmes de préfabrication et de transport avaient d'ailleurs fait l'objet d'études poussées qui avaient parfois déterminé certaines formes, comme l'adoption pour les lignes des brise-soleil verticaux de la façade nord d'une double et très légère courbure, proposée par l'ingénieur Paulo Fragoço.
- (77) C'était là une reprise de la solution adoptée par Le Corbusier à la maison Savoye en 1928.
- (78) Préfabrication des parois extérieures, déjà signalée (cf. note 76), fenêtres divisées en bandes horizontales inégales alternativement opaques et vitrées afin d'assurer par un calcul savant un éclairage parfait, ni trop violent, ni trop faible, sur les façades dont l'exposition n'exigeait pas de manière impérieuse la mise en place de brise-soleil.

- (79) Comme pour l'A.B.I., des matériaux riches rehaussaient l'architecture : granit, marbre, céramique. Les revêtements extérieurs ont cependant mal supporté le vieillissement, prenant par endroit une teinte sale, alors que ceux de l'A.B.I. ont conservé leur impeccable aspect original. Sans doute faut-il y voir un défaut d'entretien, également sensible dans l'aspect de la couleur verte des allèges.
- (80) Le jardin sur le toit de Burle Marx était complété par une mosaïque murale de Paulo Werneck, ancien collègue d'école et d'atelier de Marcelo Roberto et son collaborateur favori lorsqu'il désirait faire appel à un peintre ou à un dessinateur pour donner de la valeur à un mur, à un panneau ou à un coin donné. Cette collaboration, selon l'expression même de Marcelo Roberto, n'était cependant qu'un appoint occasionnel, l'essentiel des valeurs plastiques provenant de l'architecture elle-même.
- (81) A l'I.R.B., on peut citer l'escalier extérieur en colimaçon conduisant à l'entresol sous les pilotis et la paroi ondulante en briques de verre au huitième étage; ce dernier thème sera repris et transformé avec bonheur en motif fondamental par Niemeyer à la banque Boa Vista en 1946.
- (82) Marcelo Roberto a déclaré (Arquitetura, n° 28, oct. 1964, p. 6) que ses frères et lui avaient voulu créer une "oeuvre légère, libérée de la marque héréditaire du monumental", mais il semble que pour lui le monumental se confondait avec pesant et symétrique.
- (83) Arquitetura e urbanismo, n° 6, nov.-déc. 1938, p. 286-296 (photos, plans). - H. MINDLIN, op. cit., p. 224-225 (photos, plans).
- (84) Il ne faut naturellement pas exagérer l'ampleur du mouvement, car les autorités civiles ou militaires responsables mettaient en même temps en chantier une majorité de bâtiments traditionnalistes ou sans intérêt architectural, mais l'important n'était-il pas qu'il y ait eu des exceptions à cette politique, de façon à permettre l'affirmation des valeurs nouvelles ?
- (85) A. CORRÊA LIMA. Aménagement et extension de la ville de Niteroi, Paris, 1932.

- (86) C'est également la raison qui fit abaisser de quelques marches le niveau de la terrasse découverte placée devant le restaurant du premier étage.
- (87) Celle qui courait tout au long du restaurant avait permis d'aménager une terrasse couverte, précédant la terrasse découverte; cette disposition n'est plus visible aujourd'hui, une paroi vitrée ayant été placée à l'aplomb de l'extrémité de la marquise afin d'augmenter la surface intérieure de ce qui est aujourd'hui une salle des fêtes (pl. 61).
- (88) Là encore le changement de destination de l'édifice a amené une modification : la partie inférieure des portes-fenêtres du rez-de-chaussée a été peinte afin de donner au club une certaine intimité.
- (89) L'ombre du rez-de-chaussée était en effet nettement plus forte que celle de l'étage, car l'ombre naturelle était encore renforcée par l'ombre portée résultant de la disposition en encorbellement adoptée.
- (90) Cette continuité se poursuivait d'ailleurs jusqu'à l'embarcadère grâce à la marquise qui traversait le jardin tropical. Un caractère national avait été donné à celui-ci, où la flore du nord-est et les plantes aquatiques de l'Amazone étaient représentées. Malheureusement ce caractère a totalement disparu lors de la transformation de l'aérogare en club : des balançoires et autres jeux d'enfants y furent installés, tandis que le lac était remplacé par une piscine.
- (91) Luiz Nunes avait été l'élève d'Attilio Corrêa Lima à l'École des Beaux-Arts de Rio de Janeiro lors de la création du cours d'urbanisme en 1931 et il fit appeler celui-ci à Recife en 1935 pour élaborer un plan directeur pour la ville.
- (92) P.D.F., vol. IV, juil. 1937, p. 200-208, 210, 211, sept. 1937, p. 274-275; vol. VI, n° 1, janv. 1939, p. 78-82, n° 4, juil. 1939, p. 389-392.
- (93) Cf. témoignage de Lucio Costa en préface du livre de S. PAPADAKI, The work of Oscar Niemeyer, 2e éd., New York, 1951, p. 1-3.

- (94) Cf. supra, p. 265-266.
- (95) Revista da Diretoria da Engenharia, n° 14, janv. 1935, p. 236-240, n° 19, nov. 1935, p. 568-590; F.D.F. (nouveau titre de la revue précédente), vol. III, n° 5, sept. 1936, p. 258-259; vol. IV, n° 4, juil. 1937, p. 198-199 et n° 5, sept. 1937, p. 274-275.
- (96) Architecture d'aujourd'hui, n° 13-14, sept. 1947, p. 45. - S. PAPADAKI, op. cit., p. 6-11 (photos, plans, élévations, coupes). - H. MINDLIN, op. cit., p. 144-145 (photo, plans).
- (97) Arquitetura e Urbanismo, ano IV, n° 3, mai-juin 1939, p. 471-480 (photos, plans). - S. PAPADAKI, op. cit., p. 12-17 (photos, dessin, plans). - H. MINDLIN, op. cit., p. 180-181 (photos, plans).
- (98) Niemeyer devait d'ailleurs insister plus tard, dans l'hommage significatif qu'il rendit à Le Corbusier dans le premier numéro de la revue Módulo (n° 1, mars 1955, p. 3), sur le caractère d'"artiste plastique" de celui qu'il considérait comme le fondateur de l'architecture contemporaine.
- (99) L. COSTA, Considerações sobre arte contemporânea, Rio de Janeiro 1952, p. 4-5 et Sobre arquitetura, Porto Alegre, 1962, p. 202-203.
- (100) Cf. Arquitetura e Urbanismo, n° 2, mars-avr. 1938, p. 98-99.
- (101) C'est sans doute là la meilleure façon de traduire le mot brasilidade, terme spécifique de la langue portugaise du Brésil créé pour désigner ce caractère national et couramment employé tant dans la langue orale que dans la langue écrite.
- (102) Telles furent tout au moins les conclusions du jury. On pourrait supposer à la lecture de celles-ci que Niemeyer, à qui un manque relatif d'esprit de brasilidade est reproché, était resté très proche du style international et n'avait pas laissé jouer son imagination plastique. La réaction de Lucio Costa semble toutefois infirmer ce jugement, d'autant plus que le côté proprement fonctionnel n'a jamais été le point fort de l'architecture de Niemeyer.

- (103) La revue Arquitetura e Urbanismo demanda communication des avant-projets en question afin de les publier, mais n'obtint pas satisfaction.
- (104) Cf. Arquitetura e Urbanismo, an IV, n° 3, mai-juin, p. 471-480.
- (105) Ce type d'ossature s'imposait en effet dans une construction provisoire, surtout aux Etats-Unis où il s'agissait d'un matériau bon marché produit industriellement; faciles à monter et démonter, les parties métalliques qui la constituaient présentaient en outre l'avantage d'être récupérables.
- (106) Ce qui ne veut pas dire que certains éléments de l'architecture du passé n'ont pas parfois inspiré des motifs typiquement modernes : le brise-soleil fixe de la façade sud du pavillon (pl. 65), composé de blocs de ciment évidés de section carrée disposés en quinconce rappelle par exemple les jalousies qui fermaient les balcons des anciennes maisons de l'époque coloniale; il s'agit là de la transposition d'un motif ancien à des fins nouvelles, dont Lucio Costa saura toujours user avec bonheur.
- (107) P.D.F., vol. IX, n° 2, mars 1942, p. 82-87 (plans, dessins, maquette). - L'Architecture d'aujourd'hui, n° 13-14, sept. 1947, p. 46-47.- S. PAPADAKI, op. cit., p.22-29 (photos, schémas, plans). - H. MINDLIN, op. cit., p. 104-105 (photos, plans).
- (108) Niemeyer a en effet toujours reconnu que son amour des courbes, sensible dans toute une partie de son oeuvre, a pu être inspiré par l'art baroque brésilien; collectionneur de statues et d'objets anciens, il n'hésita jamais par ailleurs à en décorer ses intérieurs modernes.
- (109) Niemeyer considère en effet que le caractère révolutionnaire de la technique du béton armé, supprimant les murs portants et les remplaçant par une ossature, empêche toute synthèse de la tradition avec l'art et la technique de l'époque actuelle. Il se refuse donc à toute copie, mais estime nécessaire le maintien de l'honnêteté constructive de l'architecture coloniale (cf. Arquitetura e Decoração, n° 13, sept.-oct. 1955, p. 10-11) et Módulo, n° 3, déc. 1955, p. 19-22).

- (110) De ce point de vue, il n'y avait d'ailleurs pas le choix : le fait qu'on ait pu disposer d'un terrain disponible au centre de la ville s'expliquait uniquement par sa situation à flanc de coteau, sur une pente tellement accusée qu'on avait autrefois jugé sans intérêt toute tentative de l'utiliser pour y placer des constructions en maçonnerie traditionnelle.
- (111) Ce caractère a malheureusement été altéré récemment par suite d'une impardonnable incompréhension des responsables de l'hôtel : si la couleur bleue des clôtures des balcons a été respectée, le brun des piliers, qui imitait avec bonheur l'aspect du bois, a été remplacé par une teinte crème qui est dans le cas précis une véritable hérésie; seuls les quatre piliers du niveau inférieur (garage) ont par chance été oubliés et conservent leur couleur originale. Cette faute de goût fait presque regretter qu'on ait repeint le bâtiment, et pourtant Dieu sait s'il en avait besoin !
- (112) Des appartements de ce type ne se justifiaient d'ailleurs pas dans une ville comme Ouro Preto, où le voyageur ne fait que passer. Le résultat est que les salons ont été transformés en chambres où l'on met des lits supplémentaires pour loger les familles nombreuses, voire en cas de nécessité des touristes trop heureux de s'entasser pour pouvoir obtenir un gîte quelconque dans une ville où les possibilités hôtelières sont par trop réduites.
- (113) L'Architecture d'aujourd'hui, n° 13-14, sept. 1947, p. 22-35 (photos, plans, élévations). - S. PAFADAKI, op. cit., p. 70-111 (photos, plans, coupes, dessins). - H. MINDLIN, op. cit., p. 160-161 et 166-171 (photos, plans, coupe, élévation).
- (114) Cf. supra, p. 84 (Introduction, ch. 2, note 44).
- (115) L'Architecture d'aujourd'hui, n° 13 - 14, sept. 1947, p. XXI.
- (116) L'idée de placer un dancing populaire au milieu d'une série de constructions destinées à attirer les gens riches correspondait à une démagogie superficielle inhérente au Brésil depuis la Révolution de 1930, mais non spécifiquement liée au régime plus ou moins dictatorial alors implanté, car la situation ne se modifierait pas fondamentalement avec le retour officiel à la démocratie en 1945.

- (117) Le casino a été transformé en Musée des Beaux-Arts afin de ne pas laisser inoccupé cet édifice important; ce ne sont pas toutefois les collections exposées, d'un intérêt très relatif, qui attirent le visiteur, mais le bâtiment lui-même à cause de sa réputation. - Le dancing n'a pratiquement jamais fonctionné et reste fermé tout au long de l'année. - Le Yacht Club a vu ses possibilités limitées par l'interdiction du lac; c'est cependant la seule réalisation de l'ensemble dont l'activité, bien que réduite, corresponde réellement à celle qui était prévue. - On ne peut en effet en dire autant de l'église : l'archevêque avait d'abord refusé de la consacrer à cause de son caractère révolutionnaire et elle resta inutilisée pendant des années; cette difficulté a aujourd'hui été contournée et quelques services religieux y sont célébrés, mais il s'agit de manifestations occasionnelles ne répondant pour l'instant à aucune nécessité pratique puisque le quartier ne s'est pas encore peuplé.
- (118) Cf. l'entrevue avec le sculpteur suisse rapportée par Flavio d'Aquino (Habitat, n° 12, juil.-sept. 1953, p. 34-35) et le texte de la conférence prononcée à la Faculté d'Architecture et Urbanisme de l'Université de São Paulo (Habitat, n° 14, janv.-févr. 1954, feuillet intercalaire entre les pp. 26-27).
- (119) Arquitetura e Decoração, n° 13, sept.-oct. 1955, p. 10-11 et Módulo, n° 3, déc. 1955, p. 19-22.
- (120) Cf. l'exposé des intentions de Niemeyer lors de l'étude des projets pour Pampulha (Architecture d'aujourd'hui, n° 13-14, septembre 1947, p. 22).
- (121) La double inclinaison du toit constituant un angle rentrant permettait de ne placer qu'une seule gouttière coupant transversalement l'édifice.
- (122) La ligne de rencontre des deux versants du toit sert de ligne de partage entre les salons-promenades et le restaurant au Yacht Club, entre le salon et la salle à manger à la maison Kubitschek; dans les deux cas, le mur de séparation élevé dans ce plan ne s'étend pas sur toute la largeur de l'édifice, ce qui maintient la continuité recherchée tout en assurant, conjointement avec l'inclinaison du toit, l'autonomie relative des espaces différenciés.

- (123) Módulo, n° 7, fév. 1957, p. 5-10.
- (124) Intéressante analyse du monument par Joaquim CARDOSO dans Módulo, n°1, mars 1955, p. 6-9.
- (125) Il ne s'agissait d'ailleurs pas dans ce cas d'une voûte continue mais d'une succession d'arcs paraboliques.
- (126) Il convient de souligner combien Portinari a su admirablement mener à bien la tâche qui lui était confiée, trouvant dans ses compositions monumentales la note juste permettant de les intégrer parfaitement à l'architecture. M. Pierre GUEGUEN (L'Architecture d'aujourd'hui, n° 9, déc. 1946, p. 54-56), n'a pas hésité à qualifier de coup de génie mural le dessin des azulejos du chevet, où graphisme et semis d'oiseaux et de poissons rappellent le matériau utilisé pour le mur, transposant sur une surface unie les jeux décoratifs issus de l'emploi de la brique.
- (127) Módulo, n° 4, mars 1956, p. 36.
- (128) G. DORFLES, La arquitectura moderna, Barcelone, 1957, p. 110-114 (traduction de l'édition originale italienne, 1956) et article "Neobarocco", ma non Neoliberty ! dans Domus, n° 358, sept. 1959, p. 19. - Voir aussi P. CHARPENTRAT, L'architecture contemporaine : au delà du baroque, dans Annales. Economies. Sociétés. Civilisations, 16e année, n° 3, mai-juin 1961, p. 457-468.
- (129) Arquitetura e Decoração, n° 13, sept.-oct. 1955, p. 10-11 et Módulo, n° 3, déc. 1955, p. 19-22.
- (130) Le mot de formalisme est généralement employé dans un sens péjoratif, mais il ne le mérite pas toujours comme l'a bien montré l'architecte André LURÇAT dans le premier volume de son grand traité d'esthétique architecturale (A. LURÇAT, Formes, composition et lois d'harmonie, t. I, Paris, 1953, p. 312-313). Certaines des meilleurs réalisations brésiliennes, comme Pampulha par exemple, ne sont formalistes que dans la mesure où on reconnaît au terme la valeur positive qu'il peut parfois prendre et qui a été défini dans le passage mentionné ci-dessus. Il est par contre évident qu'il y a au Brésil comme ailleurs de nombreuses réalisations formalistes dans le mauvais sens du terme (imitations malheureuses des oeuvres de Niemeyer par exemple), mais ce ne sont pas celles-là qui nous intéressent.

DEUXIÈME PARTIE

LA MATURITÉ DE LA NOUVELLE ARCHITECTURE BRÉSILIENNE :

UNITÉ ET DIVERSITÉ

CHAPITRE I

ARCHITECTURE NOUVELLE ET TRADITION LOCALE

Il est évident qu'il ne se produisit vers 1944-1945 aucune coupure dans l'évolution de l'architecture brésilienne. Il ne pouvait d'ailleurs en être autrement puisque les figures de proue restèrent les mêmes : les jeunes architectes, qui avaient commencé à percer dans les années précédentes, s'affirmèrent alors sans ambages, entraînant à leur suite de nouveaux venus dont le talent s'imposa peu à peu. La division adoptée ne fait donc que souligner une différence de rythme, marquée par un développement brusquement accéléré et en aucun cas une rupture. On peut au contraire noter une continuité parfaite dans le processus : les réalisations sans cesse plus nombreuses et plus amples qui virent alors le jour s'inscrivirent dans la ligne des premières expériences, assurant à l'ensemble de cette architecture une unité globale qui permet de parler d'une indis-

cutable manière brésilienne. Il ne faudrait pas toutefois donner à cette dernière un caractère monolithique et y voir un style bien défini ne laissant aucune place à l'apparition de plusieurs tendances; une diversification s'est bel et bien produite au fur et à mesure que s'affirmait la personnalité d'architectes qui, tout en s'inspirant d'un fond commun, eurent souvent des ambitions différentes. On ne peut certes qualifier de franchement opposés et sans commune mesure les résultats variés auxquels ces divergences ont permis d'aboutir, mais ce serait un véritable abus que de vouloir à tout prix étroitement unifier l'architecture du pays pour l'englober sous une seule étiquette; on déformerait ainsi la réalité par une simplification excessive, appauvrissant d'une part un mouvement dont la richesse profonde se trouverait ignorée, méconnaissant d'autre part une sensible évolution dans le temps pendant ces vingt dernières années.

Or, parmi les divers courants que l'on peut déceler dans l'architecture contemporaine au Brésil, il en est un qui lui est spécifique et qui n'aurait pu que difficilement naître ailleurs, sous cette forme tout au moins : la tentative de conciliation des principes de l'architecture "moderne" et de la tradition locale représentée par l'architecture implantée du XVI^e au XVIII^e siècle par les colonisateurs portugais et leurs descendants. Il s'agit là d'un aspect important qui a puissamment marqué la nouvelle architecture brésilienne, contribuant à

rehausser son originalité. Il est donc logique de l'étudier en premier lieu, d'en montrer l'influence profonde, clairement affirmée ou diffuse selon les cas, mais presque toujours présente à un degré quelconque, non seulement dans les oeuvres les plus significatives, mais dans la plupart des constructions réalisées. De plus l'homme qui a indiscutablement été, consciemment ou à son insu, le chef de file de cet essai de synthèse n'a cessé de se révéler comme le grand théoricien du mouvement moderne au Brésil et de jouir du prestige attaché à cette fonction officieuse; le rôle qu'il a ainsi assumé lui a donc assuré une place à part dans le panorama général et il serait difficile de comprendre l'ensemble du phénomène sans commencer par l'examen de la pensée de celui qui s'était dès l'origine imposé comme une personnalité de premier plan. Nous avons naturellement nommé Lucio Costa.

A) L'OEUVRE DE LUCIO COSTA.

I.- CONTRIBUTION THÉORIQUE.

Le métier d'architecte consiste à mettre au point des projets et à construire des édifices; l'énorme majorité de ceux qui s'y adonnent ne sort pas de ces limites; il existe pourtant des exceptions notables, dont les prises de position théoriques sont aussi importantes et même parfois plus importantes que les réalisations pratiques. Nous n'irons pas jusqu'à dire que c'est

le cas de Lucio Costa, dont les ouvrages comptent parmi les plus belles réussites de l'architecture brésilienne, mais il n'est pas douteux qu'on ne saurait minimiser sa contribution intellectuelle et la fonction orientatrice exercée par ses écrits.

L'immense prestige dont Lucio Costa n'a cessé de jouir auprès de ses collègues s'explique en effet par toute une série de raisons, liées certes aux attitudes courageuses et décisives qu'il avait su prendre en certaines occasions, notamment lorsqu'il fut nommé directeur de l'École des Beaux-Arts en 1930 et lors de l'épisode du concours pour le Ministère de l'Éducation et de la Santé en 1935-1936, mais aussi à son activité de penseur et d'écrivain. Il n'est pas difficile de comprendre l'attrait exercé par ses écrits sur les autres architectes : ceux-ci étaient avant tout des hommes d'action, peu enclins aux méditations profondes, mais sentant le besoin de s'appuyer sur des justifications théoriques simples et claires en cette période d'incertitude et de profonds bouleversements dans tous les domaines. La culture de Costa, qui lui permettait d'aborder conjointement les problèmes du présent et ceux du passé, son goût de la réflexion, la sûreté de ses raisonnements paraissant couler de source, le brio de l'exposition servi par un style net et incisif où chaque mot, soigneusement pesé, portait au maximum (1), offraient une base solide qui n'était pas à dédaigner. Tous

reconnurent donc la supériorité incontestable de Costa en la matière et personne ne lui disputa un titre amplement mérité. Cette acceptation, tacite ou enthousiaste selon les cas, fut sans aucun doute facilitée par l'absence de rivalité professionnelle (2) : certes Costa n'abandonna jamais son métier d'architecte, bien qu'il aille parfois jusqu'à dire au cours de conversations amicales que l'architecture n'a été dans sa vie qu'un violon d'Ingres, boutade qu'il ne faut pas prendre trop au sérieux; il n'en est pas moins vrai qu'entré dans les cadres du S.P.H.A.N., service chargé de la préservation des monuments historiques brésiliens, peu après sa création en 1937-1938, il a relativement peu projeté et construit; il ne s'est en tous cas jamais révélé comme un concurrent redoutable, se contentant de satisfaire la clientèle qui venait à lui sans la rechercher spécialement. Le faible volume de ses réalisations architecturales et sa modestie personnelle, qui l'amena à se placer volontairement au second plan, poussant en avant Niemeyer, ne pouvait par ailleurs permettre la naissance d'aucune jalousie particulière à son égard. Il bénéficia donc de l'estime et du respect de tous ses collègues, qui n'hésitèrent pas à reconnaître en lui le maître à penser de la nouvelle architecture brésilienne, insistant avec force sur le rôle capital qu'il joua dans l'évolution de celle-ci. Cet accord unanime, plutôt rare dans l'histoire, est, il faut bien le dire, parfaitement justifié dans ce cas, même s'il n'est

pas exclu que certaines arrière-pensées aient pu, consciemment ou non, y contribuer quelque peu (3).

L'apport théorique de Lucio Costa, si important soit-il, n'est cependant pas du même ordre que celui des deux maîtres rationalistes que furent Gropius et Le Corbusier. Ceux-ci étaient partis des problèmes techniques et sociaux pour élaborer une doctrine architecturale; les questions esthétiques n'étaient pas négligées, mais elles étaient étroitement liées aux aspects précédents, ayant parfois tendance à disparaître au profit de ces derniers pour un observateur superficiel. Lucio Costa, lui, n'innova pas fondamentalement, il ne créa pas un nouveau credo; il accepta celui qui avait été proposé par les pionniers du rationalisme et s'en fit le défenseur ardent tout en l'adaptant aux nécessités locales et en corrigeant ce qu'il pouvait y avoir d'excessif dans la rigueur du nouveau dogme. Sa contribution théorique se plaça donc sur deux plans différents: divulgation des idées européennes et du système auquel elles avaient donné naissance d'une part, réflexion personnelle de l'autre. Nous n'insisterons pas naturellement sur le premier point, ni sur l'influence décisive exercée par Costa en faveur de la cause de l'architecture "moderne" au Brésil, sujet déjà traité antérieurement. Contentons-nous de rappeler qu'en mettant sa plume et son intelligence au service de cette cause qui lui tenait au coeur, il fut un avocat

brillant, écouté et convaincant (4). Il convient par contre de se pencher attentivement sur le résultat des méditations d'ordre esthétique auxquelles s'est livré l'architecte et qu'il ne se lassa point d'exposer et de divulguer (5).

Insister sur le fait que l'apport théorique personnel de Lucio Costa s'est presque exclusivement manifesté dans le domaine de l'esthétique ne veut naturellement pas dire que c'était là la seule préoccupation de l'architecte. Ce serait déformer sa pensée : il a au contraire souligné bien des fois qu'il existe en architecture trois problèmes fondamentaux intimement liés, le problème technique, le problème social et le problème plastique. Le choix délibéré de la doctrine de Le Corbusier comme point de départ et comme base de référence obligatoires a justement été motivé par le fait que ce dernier traitait ces trois problèmes comme un seul, recherchant une symbiose entre les divers éléments; c'était indiscutablement parmi les grands maîtres du rationalisme, celui qui avait prêché et obtenu dans ses réalisations le meilleur équilibre entre ces différentes données. Mais alors que sur le plan social Costa accepta intégralement les idées de Le Corbusier, que sur le plan technique il y resta fidèle sans toutefois s'en faire l'esclave, n'hésitant pas à introduire à l'occasion des variations pratiques, il estima que sur le plan esthétique il avait beaucoup à dire et ne pouvait se contenter de la pensée d'autrui. Son inclination naturelle l'avait fait

se pencher sur cette question dès sa prime jeunesse, lorsqu'il était entré à l'Ecole des Beaux-Arts; le style néo-colonial n'avait pas été pour lui une mode au goût du jour, mais un effort conscient de régénération d'une architecture décadente; lorsqu'il sentit que cette tentative, tout entière fondée sur un souci formel, était vouée à l'échec parce qu'elle ignorait les autres facteurs, il fit amende honorable mais ne tomba pas dans l'excès contraire; il défendit farouchement en toutes occasions la légitimité de l'intention plastique en matière d'architecture. L'attitude adoptée en 1945, lorsque la section d'architecture de l'École des Beaux-Arts de Rio de Janeiro devint une faculté autonome dans le cadre de l'université fédérale, fut tout à fait révélatrice : tout en reconnaissant que c'était peut-être là la seule solution possible au point de vue technique car l'appareillage nécessaire et les installations appropriées ne trouvaient pas de place dans une École des Beaux-Arts organisée selon le modèle traditionnel et peu encline à se moderniser, il regretta la séparation effectuée entre l'architecture et les autres branches artistiques; ce n'était pour lui qu'un pis-aller et il insista sur un point précis : le programme des études devait permettre aux élèves d'avoir une conscience claire et nette du fait que l'architecture, malgré sa complexité actuelle de réalisation, "continuait à être fondamentalement un art plastique" (6). Il est donc parfaitement naturel que Lucio Costa

se soit particulièrement soucié des problèmes d'esthétique architecturale s'efforçant d'utiliser sa culture et son excellente connaissance des arts du passé pour en tirer des enseignements valables pour le présent.

Le côté plastique n'était cependant qu'une des préoccupations de l'architecte; une tendance naturelle au caractère brésilien consiste en effet à envisager à tout propos les questions débattues sous leur aspect philosophique; la recherche d'une explication globale exprimée en termes dialectiques et permettant d'aboutir à des conclusions simples est une aspiration que l'on retrouve presque systématiquement dans ce pays. Il n'est donc pas étonnant que Costa ait été tenté d'élaborer une véritable théorie sur l'évolution des arts développée dans un esprit similaire à celui des brillantes constructions intellectuelles de Wölfflin, Eugenio d'Ors et Henri Focillon. Il n'eut certes jamais l'intention de rivaliser avec ces derniers dans ce domaine et son analyse, maintenue dans les proportions modestes d'un court essai plusieurs fois repris (7), demeure moins profonde que celle de ses prédécesseurs dans cette voie. Elle mérite toutefois qu'on l'examine attentivement, dans la mesure où elle est susceptible de nous éclairer sur la pensée de son auteur et sur les répercussions que cette dernière a pu avoir d'un point de vue matériel.

Lucio Costa se place d'abord sur le plan de la création architecturale, discernant deux concepts distincts présidant à celle-ci :

1°.- Le concept organico-fonctionnel, où l'on part de la satisfaction des besoins d'ordre fonctionnel et l'oeuvre se développe comme un organisme vivant dont l'expression architecturale d'ensemble découle d'un rigoureux procès de sélection plastique des parties qui le composent.

2°.- Le concept plastique-idéal, où l'on a comme point de départ l'intention préconçue d'ordonner rationnellement les besoins d'ordre fonctionnel, afin d'aboutir à des formes libres ou géométriques "idéales", c'est-à-dire plastiquement pures." (8).

Il rattache ensuite cette dualité, limitée au problème de la composition architecturale, à une autre dualité plus profonde concernant cette fois l'ensemble des beaux-arts : la conception statique et la conception dynamique de la forme, respectivement représentées par l'art méditerranéen d'une part, par l'art de l'Europe du Nord et de l'Asie de l'autre. S'appuyant sur l'étude du passé, il détermine ainsi deux axes qui ne se recoupent pas, correspondant à l'"habitat naturel" de chacune de ces conceptions opposées. C'est en quelque sorte l'application des théories de Wölfflin et surtout d'Eugenio d'Ors sur la constance des courants classique et baroque en liant chacun de ceux-ci à une aire géographique donnée. L'intention n'est certes pas de nier les échanges qui se sont produits entre deux mondes en contact perpétuel; ces échanges sont non seulement reconnus mais analysés avec soin et la prédomi-

nance temporaire d'une tendance sur l'autre et vice-versa suivant l'époque envisagée est soulignée au cours d'une rapide rétrospective historique. Pour Costa cependant, ces mélanges ne sont qu'occasionnels, provisoires, ils n'affectent pas la ligne profonde et essentielle caractérisant l'art de chacune des régions délimitées. L'union ne se produit qu'au XX^e siècle, grâce au progrès des moyens de divulgation qui permettent de mieux connaître tout ce qui s'est fait dans le passé et de savoir rapidement ce qui se produit à l'époque actuelle en quelque point de la terre que ce soit; il y a donc une unification du monde, un changement de la mentalité, une nouvelle vision de l'univers qui se répercute dans le domaine artistique. Cette libération des tabous anciens et des traditions solidement ancrées a atteint tous les arts, mais est particulièrement sensible en matière d'architecture, où la technique joue un rôle important. C'est ainsi que la fusion des deux concepts organico-fonctionnel et plastique-idéal "considérés dans le passé, à juste titre, contradictoires" a été rendue possible par l'invention et la mise au point de nouvelles méthodes de construction : l'ossature indépendante assurant l'autonomie tant du plan que de la façade donne toute liberté à l'architecte pour envisager l'oeuvre comme un organisme vivant, développé fonctionnellement, "mais en visant, toujours, à l'obtention de formes géométriques définies ou libres idéales, c'est-à-dire plastiquement pures" (9). L'architecture "moderne"

se présente donc comme un aboutissement, un dépassement des limitations antérieures et une nouvelle base de départ bénéficiant de conditions exceptionnellement favorables, esthétiquement parlant.

Cette thèse que nous venons de résumer brièvement, est soutenue par Lucio Costa avec le brio qui le caractérise chaque fois qu'il prend la plume pour défendre ses idées. Elle est cependant fort discutable dans son ensemble et plus encore dans ses détails, malgré l'intérêt qu'elle offre. Remarquons tout d'abord que toute théorie visant à simplifier à l'extrême des phénomènes éminemment complexes et à réunir sous une même étiquette des éléments variés est automatiquement amenée à déformer certains faits et à laisser systématiquement de côté toute nuance. Il est donc facile de relever des inexactitudes précises et de critiquer certains aspects un peu légers qui sont le lot commun à toute généralisation à la fois ample et abrupte. C'est ainsi que les deux concepts organico-fonctionnel et plastique-idéal, dans lesquels Costa voit la clef de l'explication de l'architecture du passé, ne sont pas dans la pratique des catégories aussi distinctes qu'il veut bien l'affirmer. Pour nous en tenir aux styles cités par l'auteur comme exemples parfaitement représentatifs de chacun des deux courants considérés, le gothique s'est certes épanoui "comme une fleur" selon une évolution naturelle, mais cette évolution n'a nullement exclu les intentions préconçues d'ordre rationnel

ni la recherche de formes idéales, plastiquement pures; quant à l'architecture classique, ne nous offre-t-elle pas au palais de Versailles un des plus beaux exemples de croissance organique connus dans l'histoire ? Il n'en est pas moins vrai que la distinction faite n'est pas exempte d'intérêt, surtout si on ne cherche pas à lui conférer un caractère par trop absolu. Il en est de même pour le rapprochement avec le traitement des formes dans un sens statique ou dynamique et le relevé de certaines constantes opposées dans l'art méditerranéen et dans l'art du Nord. Lucio Costa ne s'est d'ailleurs pas laissé prendre au piège qui aurait consisté à appliquer le système proposé avec une rigueur excessive. Son analyse rétrospective est pleine de finesse et de nuances qui corrigent le côté trop strict de la thèse fondamentale : le jugement porté sur la France, "creuset où se sont fondés et tempérés, à travers les siècles les deux courants d'influence qui la traversent - le statique de l'axe mésopotamo-méditerranéen et le dynamique de l'axe nordique-oriental" est un exemple parmi de nombreux autres qu'il serait facile de citer. On est donc d'autant plus étonné que la mesure dont l'auteur a fait preuve dans l'étude des arts du passé ne se retrouve point lorsqu'il s'agit du présent.

N'est-ce pas en effet une affirmation audacieuse que de déclarer que le XX^e siècle a vu la fusion des deux concepts organico-fonctionnel et plastique-idéal grâce aux nouveaux

moyens constructifs dont disposaient les architectes ? N'est-ce pas accorder à la technique un rôle trop important que de lui concéder la possibilité de modifier brusquement des tendances esthétiques permanentes ayant antérieurement coexisté malgré tous les progrès matériels qui s'étaient succédés ? Ces tendances ne seraient-elles pas au contraire jusqu'à un certain point indépendantes par leur nature même des facteurs techniques et ne les retrouve-t-on pas dans l'architecture moderne comme dans l'architecture ancienne, comme il serait logique de s'y attendre ? Il semble que Costa se soit bien gardé de se poser ces questions et d'entreprendre, comme il l'avait fait pour le passé, à l'échelle mondiale et pas seulement à l'échelle brésilienne, une analyse de l'architecture contemporaine. Il lui aurait alors été difficile de ne pas noter la persistance du courant organico-fonctionnel dans les oeuvres de Wright et dans celles des architectes scandinaves et finlandais, dont le plus caractéristique à cet égard est Alvar Aalto; ce n'est pas sans raison que cette architecture a été qualifiée d'"organique" (10) pour l'opposer au mouvement rationaliste proprement dit, partisan de la forme plastique pure et idéale sans que cela exclue d'ailleurs un développement organique des projets ainsi conçus. La dualité n'est certes pas totale, mais l'a-t-elle jamais été, sauf dans certains cas exceptionnels ? Il n'y a sur ce point ni rupture avec le passé ni rénovation radicale, et Costa l'aurait sans doute reconnu

s'il n'avait été qu'un historien et un critique d'architecture. Mais il était avant tout un architecte engagé et l'étude effectuée était inspirée par une volonté d'action pratique, à savoir la démonstration du caractère révolutionnaire de l'architecture "moderne" et des perspectives magnifiques qui s'ouvraient devant elle. La présentation de l'oeuvre de Le Corbusier, évangile consciemment adopté, comme un dépassement des contradictions du passé sur le plan esthétique renforçait la cause défendue et contribuait au progrès du renouveau qui s'était imposé dans le monde en général et au Brésil en particulier. Or ni le rôle d'apôtre, ni celui d'avocat ne permettent une véritable objectivité, même si on s'efforce de l'atteindre : les recherches sont tout naturellement orientées vers la réunion des arguments favorables et l'oubli de ceux qui ne le sont pas ou le sont moins. C'est évidemment ce qui est arrivé à Lucio Costa (11) et nous nous garderons bien de lui jeter la pierre, car il ne pouvait guère en être autrement : en agissant ainsi, il remplissait sa tâche et on ne peut que lui en savoir gré. Plus en effet que la justesse des théories exposées, c'est le rapport entre celles-ci et les réalisations pratiques qui nous intéressent.

Il n'est pas question d'attribuer aux écrits de Costa une influence prépondérante sur son architecture ou vice-versa. En fait l'évolution des idées et l'action proprement dite se sont déroulées parallèlement; il s'agit de deux aspects complé-

mentaires, s'éclairant l'un l'autre, d'une même pensée exprimée par deux moyens différents. Il n'est donc pas étonnant de noter une parfaite cohérence entre l'oeuvre écrite et l'oeuvre projetée ou construite. On pourra certes nous objecter qu'il n'y a pas dans cette dernière l'équilibre attendu entre le courant organico-fonctionnel et le courant plastique-idéal. La fameuse fusion de deux concepts qu'aurait obtenue l'architecture nouvelle n'est ici qu'illusoire et la seconde tendance esthétique l'emporte nettement. Il n'y a cependant dans le cas précis aucune contradiction entre l'attitude pratique adoptée et la pensée profonde qui ressort de l'analyse de l'exposé théorique. Dans celui-ci en effet la soi-disant fusion permise par les progrès techniques récents consiste en réalité à supprimer purement et simplement la raison d'être de la tendance organico-fonctionnelle au profit de sa rivale : la première ne se justifiait que par des raisons matérielles, lorsque la forme plastique pure n'était pas réalisable ou ne convenait pas au programme et aux nécessités de certains types de bâtiments; elle a alors donné une architecture valable et significative mais Costa ne la considère au fond que comme un pis-aller; elle ne peut plus être de mise à partir du moment où de nouveaux moyens permettent à l'architecture d'être parfaitement fonctionnelle et de se développer organiquement à l'intérieur d'un cadre formel dominé par le souci plastique; dans le mélange prôné, l'autre tendance conserve par contre intacte sa caractéristique

essentielle puisque la composition aboutit à la forme pure considérée comme l'idéal à atteindre chaque fois que les possibilités matérielles ne s'y opposent point et elles ne peuvent plus désormais s'y opposer ! Il n'y a donc pas équilibre dans la thèse en question mais bel et bien absorption définitive d'un courant par l'autre, dont la supériorité se trouve ainsi proclamée et justifiée.

Il est donc tout à fait logique que l'architecture de Costa soit, esthétiquement parlant, nettement orientée et s'intègre dans la tradition classique de l'Europe méridionale, visant toujours l'obtention finale d'une forme plastique séduisante par sa clarté et sa pureté. Celle-ci n'est cependant pas systématiquement déterminée a priori et nous trouverons à l'occasion, dans ses maisons notamment, une grande liberté dans l'organisation du plan, une parfaite intégration du bâtiment à l'ambiance naturelle qui pourraient faire penser à une influence de l'architecture "organique". Il n'en est rien pourtant car Costa rejette sans appel le côté baroque (12) et romantique caractérisant ce mouvement, qu'il a pratiquement ignoré, sciemment ou non. Dans un premier temps en effet, il n'hésitait pas à rattacher sans fard à la tradition méditerranéenne toute l'architecture "moderne" refusant au "mysticisme nordique" la possibilité d'intervenir peu ou prou dans cette véritable Renaissance (13). Et même après la seconde guerre mondiale, lorsque l'architecture organique s'était partiellement

imposée aux Etats-Unis et dans certains pays d'Europe, venant à être présentée par le critique italien Bruno Zevi comme le dépassement d'un rationalisme suranné, Lucio Costa ne s'est guère préoccupé du problème suscité par l'apparition de ce phénomène. Pour lui la vérité était ailleurs et la réaction amorcée se présentait comme un retour en arrière ne méritant pas d'être discuté. Aussi dans l'opuscule que nous avons analysé et où il livra en 1952 le résultat de ses réflexions, passe-t-il sous silence le retour en force au sein de l'architecture contemporaine d'un souffle refusant de manière absolue toute conception plastique-idéale sous quelque forme que ce soit. Il n'est pas impossible toutefois que l'élaboration de la théorie de la fusion de deux concepts soit une réponse indirecte aux partisans de l'organicité, visant à démontrer l'inutilité d'un débat dépassé dans la mesure où le rationalisme s'avérerait lui-même comme une architecture organiquement conçue. Cette attitude résultait, nous l'avons vu, d'une confusion entre les caractères secondaires de la tendance organico-fonctionnelle, susceptibles de lui être empruntés par sa rivale et l'état d'esprit permanent dont elle est en fait l'expression profonde, mais la prise de position n'en est que plus significative (14).

Costa est donc fondamentalement un classique tout comme son maître Le Corbusier (15), mais beaucoup plus encore que celui-ci. Le goût pour les débats théoriques, le penchant vers une pensée exprimée en termes de doctrine, le culte de la rai-

son, le souci de la forme et de l'équilibre sont en effet communs aux deux hommes, mais le tempérament froid et réfléchi de l'un contraste avec l'emportement, la violence verbale, le net penchant blasphématoire de l'autre. S'ils ont lutté tous deux contre un ennemi commun, l'académisme (16), ils ont toujours été séparés sur un point capital : leur attitude en ce qui concerne le passé. Le Corbusier, bien qu'il s'en soit souvent défendu, ne sentait aucun attrait réel pour tout ce qui était révolu et ne souhaitait conserver de l'héritage ancien que des vestiges susceptibles de servir de témoins. Costa par contre était profondément attaché à cet héritage tant sur le plan général que sur le plan local et il a cherché à en perpétuer toutes les valeurs authentiques, principes éternels bien sûr mais aussi éléments de détail susceptibles de s'intégrer au renouveau architectural du XX^e siècle.

Il pourrait sembler au premier abord qu'il existe une contradiction entre le penchant classique évident de Lucio Costa et son amour pour l'architecture luso-brésilienne, qu'on encadre presque systématiquement dans le mouvement baroque. Il n'en est rien cependant, pour une raison très simple : l'architecture coloniale portugaise n'est en fait que très partiellement baroque et ce ne sont justement pas ces traits-là qui plaisent à Lucio Costa (17). On aurait en effet tort de se laisser prendre à la magie des mots et des classifications trop absolues, qui masquent sous un abus de langage une réalité quelque peu différente. Même les églises de cette époque

suivirent en grande majorité une tradition maniériste et conservèrent une austérité constructive tout à fait opposée à l'esprit baroque; ce dernier ne s'est manifesté qu'assez tard en matière d'architecture proprement dite, à Bahia surtout (18), pour se transformer rapidement en rococo tant à Pernambouc que dans la région des mines (19); il ne s'est de plus jamais imposé nulle part de manière absolue, si ce n'est dans le domaine de la décoration. Quant à l'architecture civile locale des XVII^e et XVIII^e siècles, source d'inspiration fatalement plus intéressante que les édifices religieux pour un architecte de nos jours, elle n'a pu être qualifiée de baroque que pour des raisons d'ordre chronologique au mépris de tout critère stylistique car elle se trouve aux antipodes de tout ce qui caractérise le mouvement baroque.

Ce qu'apprécie en effet Costa dans l'architecture civile luso-brésilienne, c'est son manque de prétention et sa pureté. Nous avons vu que dès sa période néo-coloniale, il s'était efforcé de retrouver ces qualités traditionnelles de l'architecture portugaise, totalement maintenue dans les colonies. Il ne changea pas sur ce point, même après sa conversion au rationalisme de Le Corbusier; le caractère parfaitement fonctionnel et logique de cet art ancien se prêtait d'ailleurs à un rapprochement avec le mouvement moderne. Il alla cependant plus loin et il en vint très rapidement à la conviction qu'il y avait là une expérience de trois cents ans dont on pouvait

tirer des leçons encore valables aujourd'hui, à la condition de ne pas s'en tenir aux aspects déjà morts de cette architecture mais de se pencher sur les procédés alors utilisés susceptibles d'intéresser la technique contemporaine. Il élabora ainsi une liste de six points qui lui parurent mériter une étude approfondie en vue d'une éventuelle intégration de certains éléments aux constructions actuelles (20). Les six points énumérés étaient les suivants :

1°.- Les systèmes et procédés de construction alors employés.

2°.- Les solutions adoptées pour les plans et leurs variations en fonction des diverses régions, des programmes et des problèmes d'ordre technique.

3°.- Les toits, très simples sur le corps principal, mais qui s'articulaient avec souplesse pour englober vérandas et autres dépendances en évitant toujours lanterneaux ou combles à la Mansard (la vogue de ceux-ci fut en effet réelle dans la métropole, mais ne passa pas l'Atlantique; le Brésil resta fidèle au vieux modèle typiquement portugais).

4°.- Les charpentes confectionnées de manière à produire un angle rentrant au milieu du toit afin que la rupture de pente en décollant et l'adoucissement brusque de l'inclinaison permissent de rejeter les eaux de pluie le plus loin possible des murs (c'était là un moyen efficace de pallier l'absence de chenaux et gouttières, mais le procédé aboutissait à une création esthétique originale).

5°.- Les volets et les fenêtres, notamment les modèles les plus courants au XVIII^e siècle: jalousies et fenêtres à guillotine munies d'un système de sécurité.

6°.- Le mobilier.

C'était, on le voit, un programme d'étude complet de l'architecture civile coloniale que proposait Lucio Costa, et ce dans un but essentiellement concret. Frappé d'une part par la similitude qui existait entre l'emploi d'une ossature en bois et celui d'une ossature en béton, de l'autre par l'évolution continue vers un plus grand nombre de fenêtres qui s'était manifestée du XVI^e siècle jusqu'au XX^e siècle dans les ouvrages des vieux maîtres d'oeuvre portugais (auxquels s'opposèrent à partir du XIX^e siècle les architectes diplômés par les écoles officielles), Costa en était arrivé à la conclusion que l'architecture locale traditionnelle était beaucoup plus proche qu'on ne le pensait de l'architecture contemporaine, qu'elle avait su sentir les véritables problèmes et s'était orientée naturellement dans la bonne direction. Il n'y avait donc pas lieu de la reléguer dans l'oubli, alors qu'elle était susceptible d'offrir d'excellentes leçons. En s'efforçant de bien comprendre la raison d'être des solutions d'autrefois, de se pénétrer de l'esprit qui les avait animées, les architectes d'aujourd'hui seraient amenés à percevoir celles qui demeuraient valables et à en trouver de nouvelles adaptées aux nécessités présentes. L'architecture "moderne"

ne pouvait consister en une rupture pure et simple avec le passé. Il fallait savoir rejeter sans hésitation tout ce qui n'avait plus d'intérêt et se garder d'une imitation purement formelle comme le mouvement néo-colonial, mais pourquoi refuser systématiquement l'apport éventuel d'une architecture ayant répondu en son temps de façon satisfaisante à des besoins dont les uns avaient certes disparu mais dont les autres étaient des facteurs permanents ? Il y avait un tri à faire entre le bon grain et l'ivraie, mais le travail valait la peine d'être tenté et Costa s'y attacha résolument. Il avait dès le début posé le problème et en avait dégagé non seulement les grandes lignes mais les points précis. Il lui restait à passer à l'action et à prouver tout le parti qu'on pouvait tirer de l'attitude qu'il avait adoptée. Il n'y manqua pas et ses réalisations pratiques en apportèrent une éclatante démonstration, orientant par contrecoup un courant considérable de la nouvelle architecture brésilienne.

II.- L'ARCHITECTURE DE LUCIO COSTA (21).

Nous avons déjà eu l'occasion de signaler que la double activité de Costa, celle du théoricien et celle de l'architecte proprement dit, formait un tout inséparable : il n'est donc pas étonnant que celui-ci se soit engagé très tôt dans l'effort de synthèse entre l'architecture contemporaine et l'architecture coloniale qui est sans aucun doute son apport

personnel le plus caractéristique dans le domaine strictement architectural. Il est évident toutefois qu'il y a dans cet effort de synthèse des degrés qui correspondent au genre abordé plutôt qu'à une véritable évolution chronologique (22); certains programmes se prêtaient parfaitement à une tentative de cet ordre, d'autres beaucoup moins, voire même pas du tout. Il ne peut donc être question de traiter conjointement dans ce cas des éléments aussi différents que des maisons, des immeubles d'appartements et de bureaux, ou des projets monumentaux comme ceux de Brasilia. Le goût très sûr de Lucio Costa lui a toujours permis de trouver la note juste, restant fidèle à lui-même sans jamais tomber dans l'excès dogmatique, mais les solutions adoptées varient considérablement et très logiquement suivant la catégorie de bâtiments envisagée.

1) Maisons et villas.

C'était là le domaine offrant naturellement les plus grandes facilités en matière de synthèse entre la tradition locale et l'architecture d'aujourd'hui. La liberté de l'architecte se trouvait en effet plus grande dans ce genre de constructions que dans un programme à fins collectives, où jouent avec plus de rigueur les impositions fonctionnelles et extérieures : il suffisait pratiquement d'avoir affaire à un propriétaire compréhensif pour que les obstacles de cet ordre soient réduits au minimum (23). Ensuite il existait une clien-

tèle sensibilisée par le mouvement néo-colonial, prête à accepter plus facilement une architecture discrètement moderne ne rompant pas totalement avec la tradition formelle que des propositions révolutionnaires paraissant pleines d'arrogance à des yeux non prévenus. La raison essentielle demeure toutefois qu'il ne s'agissait pas d'un type de bâtiment nouveau en soi, spécifique de la civilisation du XX^e siècle, mais d'un genre lui-même traditionnel; les conditions matérielles et les besoins auxquels devait répondre cette catégorie d'habitation n'étaient certes pas exactement les mêmes qu'au XVIII^e siècle, mais il n'y avait pas de bouleversement complet des données principales qui restaient plus ou moins immuables; les solutions anciennes pouvaient donc encore être partiellement actuelles et s'adapter facilement dans certains cas.

Lucio Costa fut sans aucun doute le premier à le comprendre et à s'engager dans cette voie. Cette priorité chronologique et la qualité des quelques maisons qu'il a construites (moins d'une dizaine) assurent à ces dernières une place importante dans le cadre de l'architecture brésilienne. La première de la série, appartenant à Roberto Marinho (24), datait de 1937, mais sa présentation actuelle ne correspond plus à l'état primitif; elle a en effet été transformée une vingtaine d'années plus tard à la demande de son propriétaire, tout en conservant son caractère et une parfaite unité de conception, car la restauration en question fut exécutée par Costa lui-

même. Ce fut réellement en 1942 - 1943, que s'affirma avec autorité sa manière; il réalisa alors en une courte période trois projets de belles demeures : la maison Argemiro Hungria Machado (25) à Rio de Janeiro, les villas du baron de Saavedra et de Mme Roberto Marinho à Petrópolis (26). Il n'eut par contre plus guère l'occasion de poursuivre dans cette voie par la suite, se contentant de répondre à quelques sollicitations comme celles du docteur Pedro Paulo Paes de Carvalho en 1944 (maison de celui-ci à Araruama, état de Rio de Janeiro) et de l'architecte Paulo Candido(27) en 1950.

Ce qui frappe lorsqu'on examine ces édifices, c'est l'adroite intégration des éléments traditionnels utilisés à une architecture qui ne renie par ailleurs jamais son caractère strictement contemporain. Lucio Costa a en effet su éviter toute imitation servile et faire un choix très sûr, se gardant bien de sacrifier le présent au passé. C'est toujours à la satisfaction des besoins actuels et à l'agrément des habitants qu'il a pensé d'abord, sans jamais être prisonnier de préoccupations d'ordre purement historique. L'organisation du plan de ses maisons nous en offre un excellent exemple. Son souci majeur a été la continuité entre l'extérieur et l'intérieur, une des conquêtes les plus caractéristiques de notre siècle, mais il s'efforça que cette continuité ne nuisît point à l'intimité généralement désirée dans ce type de bâtiments et permit au contraire de la renforcer. Ses maisons

ont donc été conçues en fonction du jardin qui en est le complément nécessaire et sur lequel les pièces principales s'ouvrent largement par des parois entièrement vitrées. Il n'y eut cependant aucune rigueur dans la solution adoptée; celle-ci varia en fonction de chaque cas particulier. Le patio cher au monde méditerranéen et hispano-américain (28) s'avéra tout à fait indiqué pour les lots urbains (maisons Roberto Marinho et Argemiro Hungria Machado), sauf pour la maison Paulo Candido où les règlements municipaux exigeaient un fort recul de la partie construite par rapport aux limites du terrain, obligeant pratiquement à placer celle-ci au centre; les architectes auteurs du projet tournèrent alors la difficulté en intériorisant le jardin extérieur au moyen d'une pergola et en l'isolant de la rue par un brise-soleil protégeant à la fois de la chaleur et des regards indiscrets. A Petrópolis par contre il n'y avait pas à tenir compte de ce problème, car l'espace n'y était pas étroitement mesuré; les villas furent donc délibérément mises au milieu du terrain, mais la similitude n'a pas été plus loin; le traitement des deux ouvrages est totalement différent. La maison de Mme Roberto Marinho (pl. 83 et 84), tout en rez-de-chaussée, a un caractère rustique accentué : elle développe organiquement autour d'un noyau central les deux appartements dont elle est composée et s'intègre sans attirer l'attention dans la nature ambiante. Celle du baron Saavedra (pl. 85) répond à un programme plus

ambitieux : on y sent l'influence des principes de Le Corbusier; il n'y a plus communication de plain pied entre le jardin et la salle de séjour; celle-ci se trouve au premier étage avec les autres pièces importantes, la transition extérieur-intérieur étant constituée par l'espace libre à la fois ouvert et protégé aménagé sous la partie construite sur pilotis. Il n'y a donc dans tous ces plans rien qui soit susceptible de rappeler la tradition luso-brésilienne, sauf peut-être le souci de présenter la plupart de ces maisons, même celles ordonnées autour d'un patio (pl. 82), comme un bloc compact dominé par une symétrie relative ou absolue pour qui les voit de l'extérieur; il est toutefois difficile de voir dans ce trait une influence caractérisée de l'architecture du passé, car il s'agit aussi d'une des constantes de celle de Le Corbusier. Il en est de même pour les terrasses couvertes qui forment une continuation naturelle de la plupart des chambres à coucher, assurant à celles-ci une ambiance extrêmement agréable; le souvenir des grandes vérandas entourant les belles demeures des planteurs de café du XIX^e siècle (29) n'y est peut-être pas tout à fait étranger, mais ne serait-il pas audacieux de voir dans cette disposition franchement contemporaine et individualiste un rappel pur et simple d'un parti ancien d'esprit quelque peu différent ? (30).

Les plans en question sont d'ailleurs liés à l'emploi

des matériaux modernes, si l'on excepte la maison de Mme Roberto Marinho qui représente un cas particulier dans le panorama général. Seul le béton armé a permis le premier étage en surplomb tel qu'on le retrouve à la maison Roberto Marinho (pl. 78), la véranda du rez-de-chaussée intégrée dans l'édifice de la maison Argemiro Hungria Machado (pl. 81), la construction partielle sur pilotis de la maison du baron Saavedra. On se trouve en présence d'une architecture simple, tout en lignes droites, sans recherche de virtuosité destinée à mettre en valeur la souplesse du matériau, mais jouant discrètement des possibilités de celui-ci par une répartition très sûre et rationnelle des pleins et des vides. Les qualités dominantes sont le sens de la mesure, si cher à Lucio Costa, et l'absence de parti pris : le ciment armé ne lui est apparu dans ce genre d'ouvrages que comme un moyen pratique de résoudre des problèmes techniques; s'il sut en tirer une expression originale, il se garda bien d'en faire un emploi exclusif et plus ou moins agressif; il rechercha au contraire une alliance entre les matériaux artificiels, béton et verre, et les matériaux naturels comme le bois et la pierre. Cet effort de synthèse fut particulièrement poussé à la villa du baron de Saavedra (pl. 85), où l'architecte bénéficiait de conditions favorables, n'ayant pas à se soucier des limitations découlant d'un budget restreint, et put donner libre cours à des goûts qui correspondaient à ceux de son client.

Résolument modernes dans leur conception générale, les maisons de Lucio Costa n'en étaient pas moins étroitement liées à la tradition luso-brésilienne grâce à la reprise de certains éléments du vocabulaire courant dans l'architecture de l'époque coloniale. Le plus important et le plus typique de ceux-ci fut l'emploi systématique de la couverture en tuiles rondes, préférée à la terrasse en béton dont les maîtres rationalistes européens avaient fait une des pièces maîtresses de leur doctrine. C'était là une attitude audacieuse, susceptible de paraître sacrilège aux esprits dogmatiques, mais parfaitement justifiée d'un point de vue fonctionnel; il était en effet évident que dans un climat tropical où alternaient en quelques heures chaleur intense et pluies diluviennes les dalles de ciment avaient tendance à se fendre, posant de difficiles problèmes d'imperméabilisation et plus encore de conservation; le toit classique, qui avait fait ses preuves, s'avérait donc une solution à la fois plus judicieuse et plus économique. Le choix de Costa n'a cependant pas été guidé uniquement par ces raisons matérielles, mais aussi par une volonté d'ordre esthétique. Il a, nous l'avons vu, eu le souci conscient de réintroduire dans l'architecture du XX^e siècle un caractère national assurant une continuité avec le passé en empruntant à celui-ci tout ce qui présentait encore un intérêt actuel; il s'est par contre bien gardé d'en copier les formes lorsque celles-ci ne se justifiaient plus, même quand

il en admirait l'élégance. Il ne reprit ni la courbe gracieuse du vieux toit portugais, ni la charpente compliquée qui permettait de l'obtenir, car le souci de rejeter les eaux de pluie loin des murs n'était plus déterminant à partir du moment où ceux-ci avaient cessé d'être en pisé, matériau particulièrement vulnérable aux infiltrations. Ses toits furent donc rigoureusement droits, en accord avec le caractère rectiligne de son architecture, et leur inclinaison légère et uniforme souligna l'horizontalité dominante des bâtiments; ils tirèrent leur valeur de leur simplicité, de leur parfaite adaptation à l'ensemble plus que de recherches purement formelles (31). Ils ne reprirent d'ailleurs pas toujours l'aspect largement débordant des toits de l'époque coloniale : celui-ci ne fut conservé que lorsque cette avancée de couverture avait encore une signification, assurant une protection efficace non seulement contre la pluie mais aussi contre l'excès d'insolation (32) susceptible de frapper les parties hautes d'une façade trop exposée (pl. 82).

L'emploi d'un système ancien n'impliquait nullement le recours obligatoire aux mêmes procédés qu'autrefois. Costa le prouva bien; il remplaça fréquemment le bois par le ciment armé, reprenant le cas échéant le type traditionnel de la charpente à poutres entrecroisées (pl. 87), mais il s'attaqua plus souvent encore à des solutions nouvelles : il n'hésita pas à faire reposer les tuiles directement sur une fine dalle

de béton avançant comme une corniche à la maison Argemiro Hungria Machado (pl. 82), ni à inverser, en une création d'esprit tout à fait neuf le sens habituel de la pente du toit à la maison du baron de Saavedra (pl. 85). On peut même dire qu'il y eut chez lui une volonté caractérisée d'associer étroitement les matériaux traditionnels à la technique contemporaine, visant à humaniser par un sentiment délicat ce que cette dernière pouvait avoir de trop abstrait. C'est la raison pour laquelle il parsema certaines des façades (maison Roberto Marinho, maison du baron de Saavedra) de fenêtres protégées par d'élégants auvents où les tuiles rondes jouent un rôle psychologique capital, même lorsqu'elles ne paraissent pas avoir à première vue de fonction pratique indiscutable (33), étant simplement incorporées à une structure autonome susceptible de se passer de ce complément (pl. 79).

Le même esprit de synthèse entre nécessités pratiques et préoccupations intellectuelles ou sentimentales ressurgit dans l'utilisation extrêmement judicieuse qui fut faite des treillis de bois directement inspirés des jalousies de l'époque coloniale. Ce procédé, qui avait l'avantage de protéger à la fois contre le soleil et contre les regards indiscrets, fut utilisé de manière systématique et donna lieu à une gamme de variations tout à fait remarquable, allant de la reprise pure et simple des éléments d'autrefois à la transposition de ceux-ci en un nouveau langage. L'exemple le plus

significatif de la première attitude est constitué par les moucharabiehs qu'il plaça dans la cour de la maison Argemiro Machado Hungria (34). Ce motif, d'origine musulmane, passé dès le moyen âge dans l'architecture civile portugaise, avait été transporté au Brésil où il était encore d'usage courant au XVIIIe siècle; dans le cas qui nous intéresse Lucio Costa le reprit tel quel (35) afin de recréer l'ambiance cherchée par une opposition subtile entre la nudité provocante des murs d'une maison contemporaine et l'ornementation délicate d'accessoires empruntés à un répertoire ancien susceptibles de rehausser les qualités fondamentales de l'architecture actuelle. La jalousie de la façade de la maison Paulo Candiotta (pl. 88) et les persiennes des petites fenêtres de celle du baron de Saavedra (pl. 85), qui répètent exactement le dessin traditionnel à fond losangé des clôtures similaires de l'époque coloniale, relèvent également de la même veine. Ce ne sont toutefois que des cas particuliers. Costa préférait en effet à l'intégration pure et simple de motifs venus directement du passé une création nouvelle, inspirée par les solutions d'autrefois et les rappelant sans fard mais répondant à des problèmes d'aujourd'hui. Il utilisa donc fréquemment un vulgaire lattis de bois pour fermer partiellement des espaces ouverts, sachant tirer d'admirables effets de ces treillis bon marché d'un emploi si courant dans la vie de tous les jours : la balustrade qui ceinture la terrasse sur pilotis de

la maison du baron de Saavedra s'insère à la perfection dans l'ensemble et assure une liaison impeccable entre le raffinement de certains éléments décoratifs et l'apparente simplicité globale de l'édifice; plus originale encore fut l'idée de couvrir totalement par ce procédé l'une des terrasses de la maison Roberto Marinho, garantissant ainsi à ce complément naturel des chambres à coucher l'intimité nécessaire (36) tout en y produisant un magnifique jeu de lumière et d'ombre quand le soleil vient la frapper de ses rayons (pl. 80). Costa se garda cependant bien de se répéter; il sut apporter dans des programmes similaires une série de variations empêchant toute monotonie. Il suffit de jeter un coup d'oeil sur les vérandas fermées qui se font pendant aux extrémités de la maison du baron de Saavedra pour voir se manifester son esprit inventif et la sûreté de son choix : alternance du bois et du ciment armé, des persiennes à fentes horizontales, des panneaux pleins, des brise-soleil fixes à lames verticales plus ou moins espacées (pl. 87), c'est un véritable festival de solutions très simples en elles-mêmes, fondues avec maîtrise pour aboutir à la création d'une ambiance agréable et de bon goût. Un des secrets de Lucio Costa est l'habile dosage des mélanges opérés, où les emprunts au passé prennent un caractère moderne et où en contrepartie les accessoires franchement modernes conservent une affinité avec le passé (37). Il a su percevoir la parenté qui existait entre les anciennes jalousies et le brise-

soleil inventé au XX^e siècle; il n'a donc hésité, ni à juxtaposer les deux éléments, ni à opérer le cas échéant une synthèse entre eux; cette dernière attitude ne fut toutefois qu'esquissée dans ses maisons; l'expression la plus marquante de cette audacieuse tentative se manifesta quelques années plus tard (1948-1954) dans les immeubles d'appartements du parc Guinle.

On aurait pu penser que Costa, si sensible au charme de l'architecture civile luso-brésilienne des siècles précédents, en reprendrait également les jeux de couleurs, mais il ne le fit que très partiellement dans les demeures particulières qu'il construisit. Rejetant, l'emploi du bleu, du rose, du vert ou du jaune, si fréquents autrefois, il préféra adopter systématiquement le blanc pour le revêtement des murs (38), laissant aux toits et aux boiseries le soin d'apporter la note d'opposition colorée; en agissant ainsi, il ne rompait pas avec la tradition coloniale qui avait pour principe de souligner par des teintes différentes la fonction et la hiérarchie des divers éléments, mais il réduisait sa palette à un ton unique pour celui d'entre eux qui occupait la plus vaste superficie. Cette attitude concertée ne venait pas d'un refus absolu de larges surfaces colorées, car nous verrons l'emploi que le même architecte fera de celles-ci dans d'autres bâtiments, mais bien de la nature des projets : Costa a voulu conserver à ses maisons un aspect totalement contem-

porain et ne pas aboutir à des réalisations qui rappelleraient d'une manière ou d'une autre le style néo-colonial des années 1920-1930; la blancheur absolue (39) lui apparut donc comme une nécessité dans un genre traditionnel comme celui de la maison, mais dans celui-ci seulement; les mêmes limitations n'entraient pas en ligne de compte dans des constructions nées de la civilisation industrielle, sans précédents dans l'architecture du passé.

Tout aussi notable est l'absence quasi-totale des azulejos, qu'on ne rencontre qu'en quelques points secondaires, notamment à la maison Roberto Marinho, où ils soulignent l'enca-drement d'une porte de service. Il semble que Lucio Costa ait laissé volontairement de côté ce procédé, poussé sans doute par des raisons du même ordre que celles exposées ci-dessus (40). Il ne voulait pas non plus tomber dans un excès décoratif qui aurait retiré à ses maisons le caractère de simplicité stricte-ment architecturale qu'il tenait à leur donner. Il se garda donc également de tout rappel précis du répertoire ornemental antérieur, avec une unique exception : la rampe de l'escalier donnant accès à la maison du baron de Saavedra (pl. 86), dont les élégantes volutes alternent avec de simples barreaux droits; ce rappel est cependant si discret et si bien fondu avec les autres éléments du cadre entièrement moderne où il est placé, qu'il s'intègre parfaitement à celui-ci, apportant dans un contexte austère une note de légèreté et de distinction, qui fait le charme de la composition.

Si l'on excepte en effet la période néo-coloniale antérieure à 1930, jamais l'incorporation de motifs empruntés à l'architecture luso-brésilienne ne s'est produite au détriment du caractère strictement contemporain des ouvrages de Lucio Costa. Moucharabiehs, jalousies, détails décoratifs s'inspirant de modèles anciens ne surgirent que dans les maisons où la technique de construction employée et l'expression formelle qu'en avait dégagée l'architecte appartenaient si franchement à notre siècle qu'aucun doute n'était permis; ils furent par contre éliminés dans une villa comme celle de madame Roberto Marinho (pl. 83 et 84), chronologiquement moins marquée du fait de son aspect rustique savamment étudié. Ces emprunts n'étaient donc jamais des pastiches, ils n'avaient pas pour but de copier le passé; ils visaient seulement, comme nous l'avons déjà souligné, à créer une atmosphère psychologique et à assurer une continuité spirituelle entre l'architecture locale d'autrefois et celle d'aujourd'hui, sans nuire en aucune façon à l'indépendance totale de cette dernière. Les emprunts proprement dits sont d'ailleurs assez rares et Costa s'est plutôt livré à des transpositions : il a su de la sorte mettre au point un vocabulaire absolument neuf tout en conservant de profondes affinités avec la tradition locale. Cette tentative, déjà nettement esquissée dans la plupart des maisons citées ci-dessus, ne prit toutefois toute son ampleur que dans des programmes répondant à des nécessités nouvelles, sans précé-

dents immédiats dans l'architecture ancienne, et aboutit alors à ces oeuvres remarquables que sont l'hôtel du parc São Clemente à Nova Friburgo et les immeubles du parc Guinle à Rio de Janeiro.

2) L'Hôtel du Parc à Nova Friburgo (41)

Chargé par la famille Guinle de projeter au milieu d'un très beau parc en pleine montagne un hôtel modeste par sa taille, mais destiné à une clientèle riche susceptible de venir s'y reposer en période de vacances, Lucio Costa construisit en 1945 cet ouvrage marquant, magnifique démonstration des possibilités d'une architecture contemporaine débarrassée de tout complexe ou préjugé vis-à-vis du passé. Entièrement bâti en matériaux naturels ou de fabrication élémentaire disponibles sur place, solution qui s'avérait la plus rationnelle du point de vue économique, l'hôtel du parc São Clemente n'en est pas moins cent pour cent moderne dans son esprit et dans son traitement. Il s'agit d'un édifice à ossature, permettant le développement libre d'un plan fonctionnel avec un rez-de-chaussée sur pilotis partiellement ouvert ou clos par de larges baies vitrées et un premier étage en surplomb où toutes les chambres, donnant en façade sur une terrasse couverte et desservies par une galerie postérieure, bénéficient de la meilleure orientation et de la meilleure vue sur le paysage. On est immédiatement frappé par la ressemblance glo-

bale existant entre cet hôtel (pl. 89) et celui de Niemeyer à Ouro Preto (pl. 66) : même parti général et de ce fait même section transversale de forme trapézoïdale (pl. 90), résultant d'un programme équivalent et surtout d'une disposition identique à flanc de coteau (42). Cette similitude apparente de deux constructions techniquement tout à fait différentes, était une éclatante démonstration de la justesse des conclusions auxquelles était parvenu Costa lorsque, au cours de ses études sur l'architecture luso-brésilienne, il avait signalé la parenté existant entre l'ossature en bois et l'ossature en béton armé (43). Il prouvait ainsi que l'architecture contemporaine n'était pas obligatoirement liée à l'emploi des matériaux artificiels récents et qu'en certains cas, pour des constructions d'une ampleur limitée, on pouvait faire appel à des moyens traditionnels sans renoncer pour cela aux grandes conquêtes du XX^e siècle et aux principes énoncés par Le Corbusier. L'adoption d'une ossature en bois, dont les colonnes, les poutres et les planchers étaient constitués par des troncs et des rondins à peine dégrossis (pl. 91) présentait toute une série d'avantages : l'économie était considérable, car la matière première abondant sur place était presque gratuite; le bâtiment prenait un caractère de simplicité rustique, toujours apprécié par les citadins en rupture de banc auquel il était destiné ; il s'insérait enfin sans coup férir dans un paysage entièrement respecté (pl. 89) tout en offrant un remarquable

ensemble de solutions fonctionnelles.

La logique domine toute la composition. Une hiérarchie très stricte est établie entre le bloc principal, simple mais dont la forme pure et nette s'impose, et les éléments annexes discrètement placés à l'arrière, en retrait, mais qui n'ont pas été négligés pour cela. La façade postérieure, trop souvent oubliée (pl. 92), est un point fort du bâtiment au même titre que l'autre, généralement seule connue : le couloir desservant les chambres, tout en bois, et l'excroissance en pierre brute abritant au centre l'escalier constituent des volumes particuliers, soulignant la différence des fonctions et empêchant par un habile dégradé la rupture avec le milieu environnant que n'aurait pas manqué de produire un mur plat; la distribution des fenêtres est un véritable chef-d'oeuvre d'harmonie et assure l'unité de l'ensemble tout en insistant sur le caractère particulier de chacun des éléments (44); tous les rapports ont été soigneusement calculés et l'effet esthétique obtenu est la résultante de recherches savantes où rien n'a été laissé au hasard. Quant à la partie de service proprement dite, située dans un pavillon adjacent adossé à la colline et à moitié enterré, elle disparaît presque totalement dans le complexe de la nature avoisinante et de l'hôtel proprement dit, dont elle reprend subtilement la forme volumétrique.

Tout dans cet ouvrage est équilibre, obtenu soit par une symétrie impeccable et un sens des proportions très sûr appuyé

sur l'application d'un système modulaire classique, soit par des contrastes habilement dosés et fondus en une création dont la simplicité apparente est en réalité l'expression d'un superbe raffinement. Celui-ci surgit avec une intensité toute spéciale dans l'amalgame effectué entre les traits rappelant l'architecture traditionnelle luso-brésilienne et ceux qui sont strictement contemporains : les premiers prédominent à l'étage, avec la véranda continue courant tout au long de la façade principale, le toit de tuiles rondes largement débordant, les murs latéraux en construction légère parés d'un revêtement uniformément blanchi, la galerie de circulation en bois au revers de l'édifice, le modèle et le dessin des châssis des fenêtres; les seconds s'imposent au rez-de-chaussée : ossature placée en retrait permettant une liberté totale dans le développement du plan, jeu des pilotis alternativement masqués et exposés (45), interpénétration des espaces extérieur et intérieur, murs de pierre brute purement décoratifs, parois vitrées, brise-soleil de la chambre de jeu des enfants. Il n'y a pas cependant séparation absolue et la correction respective des traits dominants est apportée localement et globalement par une série de caractères opposés qui assurent imperceptiblement la transition et aboutissent à une unité parfaite : la forme volumétrique, le toit à simple pente qui en découle, les avancées en porte-à-faux, l'ouverture complète des chambres sur la véranda de l'étage, les bandes horizontales des fenê-

tres postérieures appartiennent au vocabulaire de l'architecture du XX^e siècle et non à celui du XVIII^e ou même du XIX^e; en contrepartie l'utilisation du bois comme matériau de base, le découpage de la clôture transparente enserrant la salle à manger en une multiplicité d'éléments rectangulaires dont le sertissage constitue une trame régulière rappelant le quadrillage des fenêtres de l'époque coloniale, les rondins entre-croisés en manière de colombage qui masquent partiellement le brise-soleil de la salle de jeu permettent l'intégration en douceur des produits de la technique moderne et du style qui en est issu dans une composition originale s'inscrivant naturellement et sans effort dans la ligne de la tradition luso-brésilienne.

L'hôtel du parc São Clemente est donc un remarquable exemple d'architecture savante mûrement réfléchie et pensée, où l'intuition n'est pas maîtresse et où l'imagination est soumise à la raison. Ce n'est pas parce que son auteur a su se soucier des données psychologiques autant que des données matérielles, parce qu'il a su trouver un accord harmonieux entre architecture et paysage, parce qu'il n'a pas hésité à utiliser des matériaux naturels qu'on peut déceler une influence de la tendance "organique" sur ce bâtiment. Certes l'ouvrage est solidement planté sur le sol, il fait corps avec celui-ci malgré l'ossature indépendante partiellement visible (qui dans le cas précis renforce les liens avec la végétation

environnante au lieu d'isoler le bâtiment de son contexte); il ne se confond pas toutefois avec le cadre, tendance chère à Wright et Aalto, mais garde toute son indépendance du fait de sa netteté géométrique et de sa silhouette bien découpée; il complète la nature sans s'imposer à elle, mais il refuse de s'y effacer purement et simplement. On se trouve donc en présence d'un exemple parfait de l'application des théories de Lucio Costa, partisan convaincu d'un rationalisme sans ambiguïté mais sans rigidité, adapté au milieu et aux circonstances, commandé par une recherche d'équilibre entre les divers facteurs mais mettant un accent particulier sur le souci de pureté formelle; c'est aussi une démonstration pratique que cette dernière n'exclue nullement l'organisation souple d'un intérieur offrant à l'homme une ambiance conçue pour qu'il s'y sente à l'aise, sans contrainte d'aucune sorte, bref une ambiance tenant compte des données sentimentales tout autant que des problèmes d'ordre matériel et esthétique. La réussite issue d'une synthèse parfaite, appropriée au paysage, de la tradition locale et de l'esprit moderne atteint ici un véritable sommet. Son auteur avait toutefois plus d'une corde à son arc et il n'allait pas tarder à le démontrer péremptoirement quelques années plus tard dans l'autre réalisation qui lui fut confiée par les mêmes commanditaires : l'ensemble résidentiel du parc Eduardo Guinle à Rio de Janeiro.

3) L'ensemble résidentiel du parc Eduardo Guinle (46)

Situé dans un des plus beaux quartiers de Rio de Janeiro au pied de la colline de Santa Teresa, le parc en question était à l'origine une propriété privée aménagée en 1916 par le paysagiste français Cochet pour le riche magnat carioque qu'était Eduardo Guinle (47). Après la mort de celui-ci, ses héritiers décidèrent de transformer ce site magnifique en un ensemble résidentiel de luxe, ordonné autour du parc totalement respecté; la tâche fut confiée à Lucio Costa. Ce dernier proposa de disposer six immeubles indépendants qui s'étageraient le long de la pente et enserreraient le parc sur les trois côtés libres, le quatrième étant d'ores et déjà occupé par l'ancien hôtel particulier et ses dépendances, situé sur la crête à l'ouest du terrain. Lucio Costa ne put toutefois projeter que les trois premiers, appelés Nova Cintra, Bristol et Caledonia (1948-1954) car les résultats financiers ne parurent pas satisfaisants aux responsables de l'opération ; l'aménagement de la partie nord fut finalement confiée aux frères Roberto, qui construisirent au flanc de la colline de Santa Teresa d'énormes édifices sans aucun rapport avec ceux qu'avait envisagé Costa (48). Les trois bâtiments que réalisa Costa étaient justement ceux pour lesquels il était impossible de conjuguer la vue sur le parc et une orientation favorable; l'architecte

était tenu d'opter, ce qu'il fit sans aucun dogmatisme, en tenant uniquement compte des facteurs propres à chaque cas particulier. Seul l'immeuble Nova Cintra bénéficiait sur une de ses grandes façades de l'exposition la plus favorable à Rio de Janeiro : le sud; Costa en profita et plaça la façade principale, avec les pièces de séjour, de ce côté, bien qu'il donnât sur la rue et non sur le parc (49). En contrepartie dans les deux autres blocs, disposés perpendiculairement au premier, l'architecte n'hésita pas à choisir pour sa façade principale l'orientation en principe la plus mauvaise, tournant les pièces de séjour vers l'ouest, afin de garantir à celles-ci l'agrément d'ouvrir sur l'exceptionnel cadre de verdure du parc Guinle (50). Ces diverses options étaient logiques mais elles posaient deux problèmes délicats : d'une part la mise au point d'un système de protection contre l'excès d'insolation des façades donnant sur le parc, sans toutefois que ce système coupât la visibilité de l'intérieur vers l'extérieur, ce qui aurait enlevé toute raison d'être à la solution préconisée; d'autre part, la création d'un ensemble harmonieux et unitaire pour ces façades, malgré la différence fondamentale de leurs fonctions (façade principale aux immeubles Bristol et Caledonia, façade postérieure à l'immeuble Nova Cintra). L'art de Costa fut justement d'avoir su dénouer ces difficultés d'ordre pratique en les transformant en une des plus remarquables sources d'expression plastique jamais

trouvées dans des bâtiments de ce type (pl. 93).

Toutes les pièces donnant sur le parc sont en effet placées en retrait et précédées d'une loggia fermée par des brise-soleil fixes. Ceux-ci appartiennent à deux modèles distincts non seulement par leur forme mais aussi par leur puissance évocatrice : les lames verticales formant un angle de 45° avec l'aplomb de la façade relèvent d'un répertoire cent pour cent contemporain; par contre la véritable dentelle des claustra de terre cuite qui couvre la majeure partie de la surface disponible et donne à l'ensemble l'essentiel de son caractère, rappelle consciemment l'architecture arabe, dont l'influence a été forte au Portugal et par contrecoup dans le Brésil de l'époque coloniale. Il ne s'agit pourtant pas de la copie d'un dessin préexistant, mais seulement d'une parenté spirituelle admirablement exprimée par des procédés purement modernes : la variété de la trame n'est qu'apparente et résulte en fait de l'emploi d'un unique élément standardisé, imaginé par l'architecte et fabriqué en série (51) pour chacun des deux types de claustra habilement juxtaposés (pl. 96). On retrouve là la maîtrise de Lucio Costa, son talent inégalé pour établir un lien entre le passé et le présent sans sacrifier celui-ci à celui-là.

Brise-soleil et claustra, moyens de protection contre la chaleur rendus nécessaires du fait de l'orientation des

trois façades donnant sur le parc, servirent à assurer l'unité de l'ensemble déjà amorcé par la similitude des volumes, des proportions et des structures (52), tout en maintenant la personnalité de chacun des blocs de la composition. Dans l'immeuble Nova Cintra, le premier construit (1948), la parenté établie avec l'architecture du passé reste discrète (pl. 94). Brise-soleil et claustra s'équilibrent de façon absolue, occupant la même superficie et sont distribués selon une symétrie rigoureuse; ils correspondent chacun à une aire déterminée par une fonction spécifique, soulignant la distinction entre les locaux de service et les chambres tournées de ce côté (53). Cette égalité est cependant plus apparente que réelle, car le dessin délicat des claustra rouge brique frappe moins que la vigueur des lignes verticales et le jaune vif des brise-soleil qui masquent les dépendances (54). La préférence est donc donnée aux éléments cent pour cent contemporains, entre lesquels se distinguent les audacieux escaliers en colimaçon englobés dans une cage de verre transparent, qui scandent le bâtiment en trois parties distinctes. La solution adoptée est parfaitement heureuse, car elle ménage la transition pour le visiteur. Lorsque celui-ci se trouve à l'extérieur, dans la rue, il a devant lui une façade un peu austère, pleine de dignité, tout en pans de verre alternativement peints en bleu ou laissés au naturel; l'esprit du style international y règne sans concession et

rien ne permet d'attendre la richesse décorative qui s'offre lorsqu'on pénètre dans le parc. On conçoit le malaise qui pourrait résulter de ce choc, si le passage d'un extrême à l'autre était trop brusque et produisait une véritable rupture; il fallait donc un trait de liaison, rôle dévolu au revers de l'immeuble Nova Cintra : les claustra y jettent la note d'exotisme historique désirée, mais celle-ci est encore noyée dans un contexte qui répond à d'autres préoccupations.

Les proportions s'inversent dans les immeubles Bristol (1950) et Caledonia (1954). Les claustra, qui appartiennent cette fois à deux types distincts, et non plus à un seul comme précédemment, sont devenus les éléments fondamentaux de l'éblouissante résille tissée le long de ces façades. Les brise-soleil n'ont pas disparu, mais ils n'ont plus qu'un rôle secondaire de contrepoids et tendent à s'effacer, voire à se confondre dans la dominante générale. La surface qui leur est dévolue est infiniment moindre et encore réduite par les ouvertures pratiquées dans leur partie supérieure droite afin de ne pas boucher la vue sur le parc (55); de plus les couleurs douces, souvenir précis de la période coloniale, dont on les a peints, n'attirent pas l'oeil et visent à les intégrer dans une composition légère où les contrastes ne sont plus déterminants (pl. 95). La progression dans ce sens est constante de l'immeuble Nova Cintra à l'im-

meuble Caledonia, le dernier en date, où les jeux colorés sont réduits à des tonalités passant du rouge au rose, cette dernière teinte remplaçant le bleu pâle apparu dans l'édifice intermédiaire.

L'originalité de l'ensemble tient aux affinités que Lucio Costa a su établir entre ces bâtiments purement modernes et la tradition locale par une transposition adroite de certaines particularités de celle-ci : transposition suffisamment explicite pour qu'elle s'impose d'elle-même aux esprits les moins prévenus, mais suffisamment complète pour qu'elle s'insère avec naturel dans une architecture nouvelle sans rapport véritable et immédiat avec aucune de celles qui l'ont précédée. Ne craignant plus en effet le risque d'une confusion formelle de type néo-colonial dans des ouvrages appartenant à une catégorie née de la civilisation industrielle, techniquement et stylistiquement marqués par celle-ci, Costa n'a pas hésité à établir une liaison spirituelle avec le passé en ayant recours à des procédés dont il s'était méfié antérieurement dans ses maisons : richesse décorative des panneaux ajourés d'une part (56), appel à la couleur de l'autre. La synthèse obtenue est tout à fait remarquable. Les immeubles du parc Guinle, conçus à l'échelle du cadre auquel ils devaient s'adapter, remplissent admirablement leur mission tant sur le plan urbanistique que sur le plan purement architectural. Ils sont bien l'oeuvre d'un disciple de Le Corbusier,

dont ils appliquent rigoureusement les principes, mais ils sont loin de n'être que cela. La parfaite cohérence des solutions fonctionnelles qui orientèrent les recherches de tous ordres et aboutirent à la conception plastique finale, la pureté des volumes géométriques simples de chacun des blocs, la régularité des proportions modulaires, le souci d'équilibre dominant la composition les rattachent directement à l'école rationaliste, mais c'est une version neuve et personnalisée typiquement brésilienne que Costa a mise au point. Légèreté, valorisation des surfaces externes, rejet de l'austérité systématique du style international de 1930, rattachement conscient à la tradition locale sans préjudice du caractère contemporain, telles sont les qualités marquantes de cette réalisation, qui est sans aucun doute une des plus réussies de l'architecture du XXe siècle au Brésil.

4) Les projets monumentaux

Les recherches que nous venons d'étudier étaient toutes orientées dans le sens d'une approximation entre l'architecture nouvelle et l'architecture traditionnelle luso-brésilienne. Cette attitude n'était cependant pas un dogme chez Lucio Costa, malgré l'amour profond qu'il vouait à l'une et à l'autre, il ne s'y hasarda guère que dans le domaine de l'architecture civile privée, qui lui paraissait seule susceptible de se prêter à une tentative de ce genre. En contrepartie chaque fois que cette

dernière lui sembla sans objet dans le contexte donné, il adopta une manière différente, dont on trouve les meilleurs exemples dans les quelques projets monumentaux auxquels il fut amené à participer. Il convient toutefois de signaler que Costa ne poussa qu'exceptionnellement ces projets jusqu'à leur exécution; il se contenta la plupart du temps d'une esquisse rapide, dont le développement et l'adaptation étaient ensuite confiés à des collègues. Cette situation un peu paradoxale est résultée du jeu des circonstances, de sa qualité de fonctionnaire du service des monuments historiques, qui l'empêchait de se consacrer intégralement à l'architecture, de sa modestie bien connue enfin, qui l'avait déjà amené plus d'une fois à s'effacer au profit d'autrui.

Il n'est pas douteux que Lucio Costa a joué en 1952-1953 un rôle important dans la phase de discussion des propositions qui aboutirent à l'élaboration du projet définitif du palais de l'UNESCO à Paris. Il fit partie avec Gropius, Le Corbusier, le suédois Markelius et l'italien Rogers du comité des cinq architectes internationaux chargés de se prononcer sur les avant-projets de l'architecte français Eugène Beaudoin, d'abord désigné pour cette tâche, puis sur ceux de l'équipe internationale formée par Breuer, Nervi et Zehruss, finalement adoptés après un certain nombre de modifications. Si l'on en croit le propre témoignage de Lucio Costa, fourni par celui-ci à la demande de Rogers (57), té-

témoignage qui ne fut d'ailleurs infirmé par aucun de ses collègues, l'action de l'architecte brésilien au cours des délibérations aurait été décisive et aurait porté sur trois points: rejet catégorique de toutes les propositions de Beaudoin, trop liées à l'esprit du classicisme français; substitution au plan rigide à courbe uniforme prévu pour la façade principale dans l'avant-projet de Breuer, Nervi et Zerfuss d'"un arc plus doux pour donner à l'ensemble plus de grâce et de noblesse"; adoption pour la salle de conférences de la forme usuelle disposée latéralement, afin de créer une grande place d'entrée avec le contrepoint d'une sculpture monumentale, plutôt que de la forme ovale et axiale à laquelle avait songé Breuer.

L'attitude assumée par Costa à cette occasion est tout à fait significative. Le palais de l'UNESCO, comme le Ministère de l'Éducation et de la Santé à Rio de Janeiro, devait être un monument représentatif de la civilisation du XXe siècle; il devait donc s'imposer et non pas s'effacer de manière terne dans le cadre ambiant, reconnaissant a priori la supériorité du chef-d'oeuvre de Gabriel qu'était l'École Militaire. Il fallait, bien sûr, tenir compte du site, transiger avec lui et éviter l'écrasement de l'édifice du XVIIIe siècle, mais non sacrifier le moderne à l'ancien; l'équilibre ne pouvait naître que du contraste, ce qui excluait toute solution classicisante plus ou moins inspirée de Perret. Loin de favoriser une tentative de synthèse de l'ancien et du

moderne dans le nouveau bâtiment, la proximité d'un ouvrage classé de haute qualité se présentait au contraire comme un obstacle majeur condamnant au départ tout essai de ce genre. Cette attitude contrariait radicalement le point de vue généralement adopté par les organismes officiels français (58), mais elle était logique et conforme à l'esprit créateur de toutes les grandes époques. Assumée par Costa, fervent admirateur du passé et plus que tout autre sensible à ses valeurs, elle prenait une force particulière; pour lui, le danger de défiguration ne provenait pas de la juxtaposition d'oeuvres d'époques différentes, mais de la médiocrité éventuelle des nouvelles constructions ou de leur inadaptation au milieu; ce n'était pas le principe qui était mauvais, mais une éventuelle faute de goût dans son application, d'où le souci de l'architecte brésilien de trouver des solutions formelles adéquates aux questions auxquelles une réponse totalement satisfaisante n'avait pas été donnée par les auteurs de l'avant-projet. Les modifications apportées à celui-ci sur la proposition de Costa ont d'ailleurs été l'élément décisif qui a levé les ultimes hésitations de la commission chargée de se prononcer sur l'acceptation ou le rejet des plans de l'équipe Breuer-Nervi-Zerhufuss. Il n'est donc pas exagéré d'affirmer que la contribution de Lucio Costa au cours de la phase de gestation du palais de l'UNESCO a été essentielle (59) : ses interventions ont eu du poids et ses suggestions se sont révélées construc-

tives, mettant une fois de plus en lumière la cohérence de ses idées, la largeur de ses vues et son sens de l'architecture.

Au cours de ce même séjour dans la capitale française, sur la demande de l'ambassadeur Paulo Carneiro, détaché auprès de l'UNESCO, qui espérait voir se concrétiser prochainement une vieille aspiration de son pays, Lucio Costa élaborait un avant-projet pour le futur pavillon du Brésil à la Cité Universitaire de Paris (60). Cet avant-projet ne fut finalement pas retenu, car, comme son auteur l'a fait remarquer, il était en désaccord avec certaines des exigences déterminées par les règlements français et il n'était par conséquent pas susceptible d'obtenir le permis de construire nécessaire; il servit uniquement de base de travail à l'atelier de Le Corbusier, répétant en l'inversant le phénomène qui s'était produit en 1936 pour le Ministère de l'Éducation à Rio de Janeiro. C'est donc à juste titre que Lucio Costa a refusé d'être considéré comme l'auteur du projet réalisé (61), qui reprit certes le volume prévu pour le bâtiment principal et la disposition des services annexes au rez-de-chaussée de part et d'autre de celui-ci mais en modifia complètement la distribution et la plastique. L'édifice construit (loin de valoir son voisin le pavillon suisse de 1932) porte d'ailleurs bien la marque du Le Corbusier d'après guerre : ni la tendance à la rudesse qui y est sensible, ni la froideur, l'austérité de l'ambiance gé-

nérale et surtout des chambres individuelles ne coïncident avec le raffinement caractéristique de l'oeuvre de l'architecte brésilien. Ce qui nous intéresse toutefois le plus dans cette péripétie, c'est l'attitude assumée par Costa en proposant un avant-projet "moderne" non seulement dans son esprit, mais bannissant rigoureusement tout souvenir du passé quel qu'il soit. Il démontrait ainsi sa volonté de ne pas s'enfermer dans un système formel strict et d'adopter en toute occasion le style qui lui paraissait le mieux convenir à chaque cas particulier.

Le projet (non exécuté) qu'il avait dessiné en 1953 pour l'église du fort de Copacabana (pl. 97) est un autre exemple de cette tendance à la variété : la grande voûte en porte-à-faux imaginée pour dégager totalement l'espace destiné au culte ne prenait appui qu'au chevet de l'édifice, laissant à l'architecte toute liberté pour le choix de la clôture adoptée sur les trois autres côtés; le mur dressé à cette fin n'allait qu'à mi-hauteur; la partie supérieure restait totalement ouverte au nord mais était fermée au sud par des panneaux vitrés afin d'assurer une protection contre les vents violents venus de l'Atlantique; parfaitement fonctionnel dans sa construction, cet ouvrage devait mettre en valeur la souplesse du béton armé et les audaces permises par ce matériau dans le domaine des solutions formelles; il n'était pas non plus exempt d'un certain symbolisme, avec sa couverture en coquille, qui lui assurait

une sorte de parenté avec le fort voisin sans préjudice aucun du caractère spirituel nécessaire. On retrouve donc dans le cas précis des recherches assez proches de celles auxquelles se livrait Niemeyer, avec toutefois un souci marqué de symétrie, trait constant chez Costa.

Cet équilibre obtenu par la symétrie était aussi un des motifs de l'autre avant-projet répondant à des fins religieuses proposé par Lucio Costa : l'autel en plein air destiné à être dressé sur les bords de la baie de Guanabara à l'occasion du 36^e Congrès eucharistique international en 1955 (62). Pour des raisons d'ordre liturgique, ce projet initial fut modifié par les architectes Alcides Rocha Miranda, Elvin Mac Kay Dubugras et Fernando Cabral Pinto, chargés de l'exécution, mais l'idée fondamentale de Costa, une construction en bois très simple dominée par une immense voile rappelant le moyen de transport qui conduisit le catholicisme au Brésil fut respectée. L'ouvrage (pl. 98), bien intégré dans le paysage, formellement très pur dans sa note symbolique d'ordre poétique s'avéra une belle réussite, bien que son équilibre ait été moins parfait que dans les dessins initiaux de Costa; celui-ci avait en effet prévu un ensemble plus compact et placé la voile dans l'axe de la baie, profitant de la symétrie naturelle créée par le Pain de Sucre d'une part, les montagnes de Niteroi de l'autre.

S'il avait déjà démontré auparavant qu'en matière d'édi-

fices amenés à assumer un certain rôle monumental il ne faisait qu'exceptionnellement appel à l'établissement de liens spirituels avec le passé, préférant affirmer l'indépendance totale de l'architecture contemporaine, Lucio Costa n'eut véritablement l'occasion de faire une démonstration éclatante et strictement personnelle de ce point de vue qu'avec la construction de Brasilia. Auteur du plan directeur de la nouvelle capitale fédérale, auquel il imprima une majesté incontestée, il sut conserver la même inspiration dans les deux constructions essentielles de l'axe monumental dont il établit lui-même les projets : la gare routière au croisement des axes (1959) et la tour de radiotélévision (1959-1965), éléments fondamentaux de la conception urbanistique, fonctionnellement et esthétiquement. L'horizontale absolue de la première souligne l'élancement vertical de la seconde, où se mêlent les deux techniques de base de l'architecture du XX^e siècle, béton armé et métal. Les deux ouvrages forment une composition unitaire dans le panorama urbain, qu'ils contribuent à déterminer par leurs lignes simples et claires s'imposant à une nature terne ayant besoin d'être dominée par la main de l'homme pour acquérir la grandeur recherchée.

°°°

Malgré la diversité de ses aspects et la distinction établie entre architecture privée subtilement liée au passé et

architecture publique cent pour cent moderne, l'oeuvre de Lucio Costa présente une indiscutable unité. Quels que soient en effet le programme et les motifs intellectuels qui déterminèrent le résultat final de chaque cas particulier, on retrouve un certain nombre de caractères communs à l'ensemble des bâtiments. Le premier de ceux-ci est un souci permanent d'équilibre, obtenu par une symétrie toujours sensible, bien que souvent relative, provenant de contrastes et d'une parfaite science des proportions autant que de répétitions absolues autour d'un axe unique. Le second est la clarté et la simplicité de la composition, fondée sur la prédominance d'un volume pur strictement géométrique, à l'horizontalité accentuée et fréquemment unique. Le traitement des façades a pris de ce fait une importance capitale et a été l'objet de la plus grande attention; c'est sans doute dans le jeu pictural des surfaces que Lucio Costa a révélé sa plus grande maîtrise, mais son architecture ne peut être qualifiée de bi-dimensionnelle, car on y rencontre le souci de la profondeur et de l'interpénétration extérieur-intérieur, conquête de l'époque contemporaine. Enfin cette architecture est une architecture savante et travaillée, fruit d'une culture poussée plus ou moins mise en évidence mais toujours perceptible. Bref c'est une architecture rationaliste et classique dans son essence, qui illustre à merveille les théories de son auteur.

La plus grande originalité de Lucio Costa reste cependant la tentative de synthèse effectuée entre l'architecture du XXe siècle, de caractère international, et la tradition locale. Nous avons vu qu'il s'agissait d'une recherche consciente issue d'une étude attentive de l'architecture luso-brésilienne des XVIIe et XVIIIe siècles. Si l'on compare le programme proposé au départ et les applications pratiques qui en sont résultées, on s'aperçoit immédiatement que des six points indiqués par Costa comme particulièrement intéressants à observer dans les bâtiments civils anciens (63), aucun n'a été totalement rejeté à l'usage; l'importance accordée aux uns et aux autres et le parti qu'on pouvait en tirer dans l'architecture contemporaine a toutefois considérablement varié. Si l'on excepte le mobilier, problème non abordé personnellement par Costa qui s'en tint aux questions strictement architecturales en matière de création artistique (64), tous ont occasionnellement servi de source d'inspiration, mais l'architecte a surtout exploité la veine offerte par les toits de tuiles rondes incorporés à des constructions modernes et plus encore par les volets, fenêtres et jalousies; ces dernières notamment ont donné lieu à d'étonnantes variations transposées dans un langage purement actuel correspondant à des besoins radicalement neufs bien qu'en partie permanents. En se lançant avec audace dans cette direction, Lucio Costa ouvrait une voie nouvelle qui allait connaître un grand succès.

B) L'INFLUENCE DE LUCIO COSTA ET LES RECHERCHES
PARALLÈLES DES AUTRES ARCHITECTES BRÉSILIENS

On peut avancer sans risque d'erreur que Lucio Costa a exercé une influence déterminante. Le prestige qui s'attacha à sa personne du fait de ses prises de position théoriques exprimées en un langage simple et clair guidé par une pensée cohérente et originale rejaillit sur l'importance accordée par ses collègues à la moindre de ses réalisations pratiques. Toutes les tentatives qu'il fit pour trouver un vocabulaire neuf, à la fois international et local, à la fois moderne et lié au passé, furent aussitôt étudiées et servirent de source d'inspiration à un mouvement actif de recherches dans ce sens, qui est une des caractéristiques saillantes de la nouvelle architecture brésilienne. Cette influence a été en même temps profonde et diffuse; aucun courant ne lui a totalement échappé et tous les grands architectes brésiliens y ont été sensibles à un titre quelconque. C'est ainsi que le rôle dévolu aux claustra et le jeu des persiennes dans les constructions d'un Reidy, d'un Moreira, d'un Levi, d'un Bratke (pour nous en tenir à quelques exemples significatifs) ne sont pas sans rapport avec cette tendance. Nous n'insisterons toutefois dès maintenant que sur les oeuvres qui ont été marquées consciemment par ces caractères et s'inscrivent sans discussion dans la ligne proposée par Costa.

Cette ligne de pensée, qui a guidé un certain nombre d'architectes, n'a nullement abouti à des créations stéréotypées; elle s'est au contraire avérée offrir un cadre souple, susceptible de donner lieu à de nombreuses variations en fonction de la personnalité de chacun. Le rôle particulièrement important de ces dernières apparaît d'ailleurs dans le fait qu'on peut distinguer deux groupes régionaux nettement séparés non seulement par leur éloignement géographique, mais aussi par le caractère différent de leur architecture. Le centre vital du pays (triangle Rio de Janeiro-São Paulo-Belo Horizonte) n'a pas en effet l'exclusivité du mouvement et on ne peut négliger le développement parallèle d'une école originale dans le nord-est, où Recife a apporté une contribution d'un grand intérêt.

I.- LA RÉGION CENTRE-SUD

L'architecte qui a profité le plus directement des leçons de Lucio Costa et s'est le plus rapproché de son esprit est sans contredit Francisco Bolonha. Né à Belem, capitale du Pará, en 1923, mais formé à l'Ecole des Beaux-Arts de Rio de Janeiro dont il sortit en 1945, Bolonha connut un succès rapide. Dès 1949-1950, la maison de campagne de l'ambassadeur Hildebrando Accioly à Petrópolis (65) le mettait brillamment en vedette. L'occasion offerte était exceptionnelle et se prêtait admirablement à une tentative de synthèse entre présent

et passé : le programme prévoyait une vaste demeure, où ni l'espace, ni les moyens financiers n'étaient mesurés avec parcimonie; il comportait même une chapelle privée comme dans l'ancienne casa grande et le cadre rural s'avérait l'équivalent de ceux qui avaient vu se développer les grandes plantations de la région au siècle précédent. Bolonha profita pleinement de ces circonstances favorables. Il s'inspira de ce qu'avait fait Lucio Costa, mais il donna à son architecture une expression personnelle différente. Un rapprochement s'impose avec l'hôtel du Parc à Nova Friburgo, lui aussi isolé dans un paysage montagneux : on y trouve la même recherche d'une rusticité à la fois authentique et raffinée, le même emploi de procédés primitifs, notamment dans la galerie tout en bois liant le bloc d'habitation à la chapelle (pl. 100), le même contraste entre les murs de pierre brute de la salle de séjour et les teintes unies des revêtements des parois ordinaires en blocage, le même usage des toits à simple pente en tuiles rondes. Quant à la chapelle avec ses clôtures latérales constituées de volets coulissants à lames horizontales, elle rappelle les terrasses-vérandas placées à chaque extrémité de la maison du baron de Saavedra. Par contre la disposition adoptée par Bolonha est toute différente de celles qu'aimait Costa; nous avons vu la préférence marquée de ce dernier pour le plan bloc (même lorsqu'il optait pour la solution du patio) et son souci d'une composition volumétrique pure per-

mettant de saisir immédiatement l'édifice tout entier. Rien de semblable ne se produit ici : la villa Accioly est un ensemble compliqué (pl. 99) groupant plusieurs bâtiments ordonnés selon leur fonction et adroitement reliés les uns aux autres par des éléments complémentaires comme la galerie dont nous avons parlé. L'organisation est rationnelle, mais l'articulation correspond à un jeu imaginatif assez éloigné de la rigueur formelle et de la logique impérieuse présidant aux réalisations de Costa. On ne retrouve pas non plus la fusion spirituelle entre les techniques anciennes et modernes qu'avait réussi ce dernier : les structures de bois et de maçonnerie traditionnelle voisinent certes avec des terrasses en béton armé, mais il s'agit d'une juxtaposition plutôt que d'une complète intégration en un ensemble unitaire. Il faut aussi signaler le jeu coloré auquel l'architecte s'est livré dans toute la maison et notamment pour la chapelle : le bleu des volets coulissants s'oppose à l'extérieur au rose des murs pleins qui les prolongent tandis qu'à l'intérieur une grande peinture d'Emmeric Marcier recouvre la totalité du panneau de fond derrière l'autel. Il y a là un trait caractéristique qui annonce le goût de Bolonha pour une architecture aux tons chauds, richement décorés et accueillant avec faveur la collaboration des autres arts.

Francisco Bolonha eut l'occasion de développer cette tendance dans les constructions qu'il réalisa à partir de 1951 à

Cataguazes, petite ville de l'état de Minas Gerais qui se révéla un foyer actif de développement pour la nouvelle architecture brésilienne, grâce à l'appui du puissant industriel et mécène local Francisco Peixoto. Ce dernier avait dès 1943 confié à Niemeyer le soin de bâtir sa maison, puis diverses autres tâches; d'autres jeunes architectes furent également appelés et Bolonha fit partie de ce groupe privilégié. L'influence de Niemeyer vint alors s'ajouter chez lui à celle de Costa, en un intéressant essai de synthèse personnelle : les préoccupations plastiques issues de jeux sur les volumes, les recherches spatiales, l'abondance de la décoration peinte, dessinée ou sculptée (66), intégrée aux formes nouvelles des édifices ne l'ont pas empêché de recourir aux procédés traditionnels lorsqu'ils s'adaptaient bien aux impératifs fonctionnels, ni d'établir par d'autres moyens un lien avec le passé. Dans l'orphelinat Dom Silvério (67), le préau de la cour intérieure est constitué d'un toit de tuiles rondes supporté par de minces et élégantes colonnettes; dans l'hôpital (68) par contre, la couverture relève d'une technique purement contemporaine, mais le choix de plaques de fibrociment dont l'arête ondulée et l'inclinaison rappellent de façon frappante le tracé des anciens toits de tuiles a été fait délibérément (69); de même les grandes grilles à compartiments coulissants qui occupent une place importante dans les façades antérieure et postérieure des deux ouvrages jouent comme

chez Costa un rôle d'intermédiaire entre l'architecture brésilienne d'aujourd'hui et la tradition locale dont elles continuent l'esprit.

Les mêmes caractères ont marqué l'ensemble résidentiel de l'île de Paqueta (70) dans la baie de Guanabara, bien qu'il se soit agi cette fois d'une construction bon marché effectuée pour le Département d'habitation populaire de la municipalité de Rio de Janeiro (1952). Bolonha, qui avait jusqu'alors surtout eu affaire à des réalisations où il n'avait pas eu à compter avec d'étroites limitations d'ordre économique, sut démontrer à cette occasion son aptitude à résoudre avec autorité les difficultés résultant d'un programme opposé sur ce plan aux précédents. Le cachet de ces bâtiments vient de leur simplicité absolue : matériaux bon marché, parmi lesquels les plaques de fibrociment des toits et les nombreux treillis de bois peint en bleu contribuent à créer l'atmosphère désirée, pureté géométrique des lignes générales, respect du cadre naturel de palmiers et autres arbres tropicaux où s'insèrent discrètement les deux blocs perpendiculaires rationnellement disposés sur le triangle-rectangle du terrain sont les éléments fondamentaux d'une composition qui répondait impeccablement aux objectifs poursuivis(71).

Francisco Bolonha a donc utilisé les mêmes moyens que Lucio Costa et réussi comme lui à établir un lien étroit avec le passé dans des créations typiquement contemporaines; tout

comme chez Costa ce lien n'est pas dû uniquement à l'emploi de procédés constructifs anciens ou de certains éléments fréquents dans l'architecture coloniale luso-brésilienne, mais tient plus encore à une parenté d'esprit. La manière de placer les bâtiments dans le site de façon à ce qu'ils se détachent sans toutefois heurter la nature, leur horizontalité absolue (72) contribuent activement à ces affinités intérieures entre des styles appartenant à des époques différentes. Bien entendu, malgré les préoccupations communes qui les unissent et leur rationalisme fondamental, l'architecture de Bolonha et celle de Costa ne se confondent pas; celle de Bolonha est plus inattendue et variée dans ses formes, plus riche dans sa décoration surtout; elle n'atteint certes ni la pureté classique et l'unité de celle de Costa, ni la puissance d'invention plastique de celle de Niemeyer; toujours parfaitement fonctionnelle et de haute qualité intrinsèque, recherchant une synthèse entre les principaux courants locaux, elle offre cependant un des exemples les plus caractéristiques de la nouvelle architecture brésilienne.

Nous ne nous attarderons pas sur les nombreuses constructions qui ont suivi la voie ouverte par Lucio Costa. Nous nous contenterons de citer quelques réalisations typiques des diverses tendances qui en sont issues et des possibilités de développement offertes. Nous avons constaté chez Costa et également chez Bolonha un double courant, visant soit à exploiter

les conditions locales en mettant l'accent sur la rusticité, soit à rechercher un vocabulaire nouveau né de la technique contemporaine qui, bien qu'entièrement différent de celui du passé, s'inscrivît dans la même ligne et le rappela subtilement. Ces deux tendances ont connu l'une et l'autre un large succès; elles s'imbriquent parfois étroitement dans l'oeuvre d'un seul architecte, voire dans le même ouvrage, mais elles restent dans l'ensemble autonomes et il n'est pas arbitraire de les distinguer et de les étudier séparément.

L'exemple le plus représentatif de la première est sans contredit la maison de week-end que s'est construite en 1949 dans la montagne près de Nova Friburgo, l'architecte Carlos Frederico Ferreira (73). Comme à l'hôtel du parc São Clemente, il a été fait appel à des troncs à peine dégrossis pour l'ossature, aux tuiles coloniales pour la toiture et à un amoncellement de pierre brute grossièrement taillée pour certains murs, mais la ressemblance s'arrête là; l'édifice n'a rien du raffinement aristocratique spécifique de celui de Costa. Son propriétaire voulait avant tout un bâtiment le meilleur marché possible, offrant un confort simple pour des séjours non prolongés; il n'hésita donc pas à reprendre pour la plupart des parois la vieille technique appelée pau a pique (clayonnage de bois noyé dans de la glaise), d'ailleurs très répandu aujourd'hui encore dans les zones rurales de l'intérieur du Brésil. Il fit une éclatante démonstration que l'on

pouvait réaliser à peu de frais, en utilisant uniquement des procédés traditionnels, une architecture ne devant rien au passé sur le plan plastique, architecture sans grande prétention certes mais bien intégrée à un cadre sauvage et répondant exactement aux besoins manifestés.

La maison Ferreira est cependant un cas limite rarement atteint. La tendance rustique, qui s'est surtout développée dans la région montagneuse proche de Rio de Janeiro est généralement moins absolue, tant sur le plan matériel que sur celui de la pure esthétique : elle n'hésita ni à mélanger matériaux anciens et moyens actuels, ni à donner aux constructions une sorte d'aspect de famille avec les ouvrages similaires des siècles précédents, comme dans une villa bâtie vers 1960 à Teresópolis par Marcos Vasconcelos (74).

Il était naturel que le courant rustique ne se développât que dans les sites ruraux, dans le domaine de la résidence secondaire tout particulièrement. L'autre tendance par contre n'a pas connu de telles limitations. Comme nous l'avons déjà dit, tous les grands architectes brésiliens ou à peu près en ont peu ou prou subi l'influence; nous ne citerons ici qu'une oeuvre de haute qualité des frères Roberto, qui par sa date fut une des premières du genre, s'avérant de ce fait significative, et deux réalisations récentes beaucoup moins connues, d'un esprit quelque peu différent, ouvrant de nouvelles perspectives d'avenir.

La colonie de vacances située dans la zone rurale du quartier de Tijuca à Rio de Janeiro fut projetée par Marcelo et Milton Roberto en 1943 et construite l'année suivante. On ne peut donc parler cette fois d'une influence quelconque de Lucio Costa, mais de recherches parallèles qui se déroulèrent en même temps que celles de Costa et ne les recoupent d'ailleurs pas. Il est intéressant de comparer cet édifice (pl. 101) et l'hôtel du parc São Clemente, d'autant plus que la situation topographique et le programme des deux ouvrages présentaient au départ d'évidentes similitudes. Une étroite parenté les unit : même disposition générale du plan et des élévations, même forme de toit, même horizontalité d'ensemble, mêmes jeux d'ombre et de lumière, de pleins et de vides. Une différence fondamentale pourtant : les frères Roberto ont utilisé, tant pour la structure que pour la couverture, des matériaux artificiels strictement contemporains (76), ce qui donne à leur colonie de vacances un aspect tout autre que celui de l'hôtel du Parc; les affinités avec l'architecture luso-brésilienne sont moins directes, mais elles restent profondes. Il n'est pas douteux que ce bâtiment, rapidement divulgué et admiré, a lui aussi exercé une influence essentielle, bien qu'il ait correspondu à une phase transitoire de l'oeuvre des Roberto, rapidement attirés par des recherches nouvelles.

On pouvait se demander si un rapprochement entre l'archi-

teature contemporaine et la tradition locale, même basé sur des critères autres que formels, n'aboutissait pas au fond à une sorte de cul-de-sac; ne s'agissait-il pas d'un mouvement un peu nostalgique, reflétant un état passager de la société et de l'économie brésiliennes ? Ne s'opposait-il pas aux problèmes que l'architecte d'aujourd'hui allait avoir à résoudre dans un proche avenir avec les transformations rapides que subissait le pays ? Etait-il susceptible de s'adapter à l'ère de la construction industrielle qui tôt ou tard succéderait à la période artisanale dont le Brésil n'était pas encore vraiment sorti ? La réponse à ces questions, nous l'avons vu, a été esquissée par Lucio Costa dans les immeubles du parc Guinle, où les claustres étaient, malgré leur apparente diversité, constituées d'éléments standardisés, mais il n'avait pas abordé le problème de la préfabrication en matière d'ossature. Aussi est-il intéressant d'examiner deux tentatives récentes qui vont bel et bien dans ce sens.

La première est la maison toute en bois proposée par Sergio Rodrigues et son équipe (77). Composée d'une ossature externe sur laquelle se fixaient des panneaux imperméables de bois compensé, cet édifice expérimental était monté et démonté extrêmement facilement; tous les éléments, dont les dimensions avaient été calculées en fonction d'un module de base, pouvaient être fabriqués en série (au cas où la demande s'avèrerait suffisante) et agencés de manière à offrir

trois types différents avec une surface habitable plus ou moins grande selon les nécessités. Or, devant cette construction ingénieuse, de style totalement moderne et répondant à des exigences de notre temps, on ne peut s'empêcher de penser au rôle fondamental traditionnellement joué par les structures de bois sur le plan local et n'est-il pas licite de se demander si les recherches entreprises par Sergio Rodrigues n'ont pas été influencées, consciemment ou inconsciemment, par le passé de son pays ?

Le doute à ce sujet n'est par contre guère permis pour l'agence de la banque de Bahia (1965-1966), bâtie à São Paulo par Ennes Silveira Mello (78). Située rue Augusta, la plus élégante artère de la ville, au coeur du quartier de l'avenue Paulista qui tend à devenir le grand centre des affaires, cette succursale a l'avantage de permettre à ses usagers d'effectuer les opérations financières désirées sans avoir à quitter leur voiture, selon le système courant en Amérique du Nord, évitant ainsi la question du stationnement très difficile à cet endroit. Il s'agit donc d'un programme sans le moindre rapport avec ceux d'autrefois, traité en fonction des possibilités et des besoins contemporains. Les matériaux de base sont des produits industriels courants, ce qui a permis de terminer l'édifice en huit mois seulement, aménagement du terrain compris; l'ossature métallique pourrait le cas échéant être l'objet d'un démontage facile pour une éven-

tuelle reconstruction ailleurs. L'architecte ne s'est cependant pas contenté de résoudre les problèmes fonctionnels, il a donné à son ouvrage un véritable style qui le lie étroitement au sol qui l'a vu naître, grâce à quelques artifices qui ont donné de remarquables résultats. L'expression du bâtiment (pl. 102) vient avant tout des énormes poutres parallèles largement débordantes qui supportent le plancher de l'étage supérieur et la couverture de celui-ci; laissées apparentes, elles auraient sans doute pris un caractère agressif, mais il a suffi d'un revêtement de très beau bois pour améniser l'ensemble et lui assurer un équilibre par contraste entre matériaux bruts et matériaux luxueux; or le revêtement de bois, joint à la saillie du toit et à sa constitution par des éléments juxtaposés et inversement superposés de fibrociment à section semi-circulaire (79) contribue activement à l'établissement d'un lien psychologique avec la tradition luso-brésilienne. Et pourtant le seul rapport technique et formel qu'on peut relever entre l'architecture des deux époques réside dans le procédé utilisé pour la couverture; encore convient-il de signaler que cette fois même la charpente et l'inclinaison classiques ont disparu, pour laisser la place à un toit reposant directement sur l'ossature proprement dite.

Le courant qui vise à rapprocher l'architecture contemporaine de celle qui se développa localement aux XVIIe et XVIIIe siècles est donc bien vivant et susceptible de déve-

loppements futurs; il n'est nullement incompatible avec une architecture industrialisée, faisant appel à la préfabrication ou à la fabrication en série des éléments de base. Loin d'être monolithique et sclérosé, il offre toute une gamme de variations et s'adapte aux programmes les plus divers, ruraux ou urbains. C'est de plus une des meilleures réponses au danger non totalement écarté d'un retour à la copie des styles du passé; le goût du néo-colonial a en effet ressurgi dernièrement et de nombreuses maisons de ce type ont été récemment bâties, d'autres transformées dans ce sens par des constructeurs uniquement soucieux de répondre aux désirs de leur clientèle; il est vrai que ce retour en arrière est limité en ce qui concerne l'architecture proprement dite, mais il a profondément atteint la décoration et le mobilier, où la vogue du pseudo-colonial fait fureur depuis 1962. Cette situation comporte un danger, mais elle est aussi favorable au développement de la tendance que nous avons étudiée et qui nous paraît plus que jamais pleine d'actualité et promise à un bel avenir, si les architectes brésiliens savent profiter des atouts qu'ils ont en main.

II.- LE NORD-EST

On aurait pu penser que la région qui fut à l'époque coloniale le principal centre d'activité du pays et conserve aujourd'hui encore les plus riches réalisations architectu-

rales de l'époque offrait un terrain particulièrement bien adapté à la mise en oeuvre d'une architecture contemporaine ne reniant pas des liens évidents avec le passé. Il n'en a pas été exactement ainsi, car seule la zone de Pernambouc et alentours a réellement connu un mouvement actif dans ce sens.

La première constatation qui s'impose est en effet qu'il ne s'est rien produit de tel dans l'ancienne capitale du Brésil colonial, Salvador. Il y a sans doute le célèbre immeuble Caramuru (1946), qui doit sa réputation internationale à l'ingénieux brise-soleil composé de grilles et de jalousies couvrant les deux façades donnant sur la rue (80), mais son auteur Paulo Antunes Ribeiro est un carioque de pure souche, né, formé et fixé à Rio de Janeiro, bien qu'ayant beaucoup construit dans l'état de Bahia (81). Son action est d'ailleurs restée un fait isolé, car ni les architectes proprement bahianais comme Diógenes Rebouças, ni ses collègues carioques actifs à Salvador comme José Bina Fonyat ne se sont engagés dans cette voie. Signalons toutefois l'intéressante expérience à laquelle s'est livrée Gilbertet Chaves lorsqu'il a restauré et transformé la maison du grand romancier Jorge Amado, dans le quartier de Rio Vermelho (82). Décidé à créer une architecture typiquement bahianaise, à la fois simple et aristocratique, il mélangea adroitement ancien et moderne; il sut donner à l'ensemble un aspect actuel tout en n'utilisant que des matériaux traditionnels locaux; la décoration, particulièrement soignée

réalisa une synthèse entre des azulejos authentiques de l'époque coloniale, l'art populaire et l'art plus savant des principaux peintres et sculpteurs de la Bahía d'aujourd'hui (83). Il est évident que Chaves s'est trouvé en présence de conditions exceptionnelles, permises par les possibilités économiques et les relations particulières du commanditaire; le résultat n'en est pas moins remarquable et l'architecte a su mettre au point une ambiance très réussie, où la note principale est donnée par la couleur locale, sans toutefois qu'il y ait le moindre artifice : parfaitement adaptée au climat et au milieu, la maison reflète fidèlement l'atmosphère convenant à son propriétaire, profondément attaché à sa terre natale, source de son inspiration, voire à ses origines sociales, qu'il le veuille ou non, mais ne cessant pas pour cela de vivre dans le présent et en fonction du présent.

Beaucoup plus que Salvador, c'est Recife qui fait figure de véritable capitale du Nord-Est brésilien. De nombreux facteurs ont joué dans ce sens. Le premier est sa situation au coeur d'une zone de population extrêmement dense, où s'est développée à l'époque coloniale la principale culture brésilienne, la canne à sucre, qui conserve aujourd'hui encore un rôle important, malgré son indiscutable déclin. Le pouvoir d'achat de la majeure partie des habitants, qui vivent dans une extrême misère, n'est certes pas considérable, mais le reflux du trop plein de main-d'oeuvre sur les agglomérations

urbaines a favorisé la croissance de celles-ci et surtout de Recife, devenue une grande métropole industrielle et plus encore commerciale. Ce développement rapide a été encouragé par l'isolement presque complet de la région par rapport au reste du pays et l'autonomie de fait qui en est résultée (84). La position géographique de la ville, ses traditions économique et culturelle, cette dernière d'un niveau particulièrement élevé, la tournaient vers des contacts directs avec l'Europe et le Portugal beaucoup plus qu'avec Rio de Janeiro et le sud du Brésil. Il n'est donc pas étonnant qu'à l'inverse de ce qui s'est passé dans l'état de Bahía, demeuré sous la dépendance carioque, il ait surgi dans celui de Pernambuco un mouvement architectural actif, oeuvre d'architectes qui se sont fixés à Recife et ont cherché à résoudre sur place les problèmes locaux (85).

Les conditions étaient en effet différentes de celles rencontrées plus au sud, dans la région de Rio de Janeiro ou même à Salvador. Le climat tout d'abord était beaucoup plus chaud; deux solutions s'imposaient donc : l'air conditionné ou la ventilation naturelle facilitée par la régularité des températures moyennes et par l'existence régulière d'une brise marine susceptible d'être captée par une bonne orientation; n'ayant pas à se soucier d'une défense contre le froid, les architectes pouvaient en effet dresser des parois ajourées laissant librement passer l'air tout en sauvegardant

l'intimité des intérieurs; ils ne s'en firent pas faute, reprenant et développant largement le procédé antérieurement mis au point par Luiz Nunes (86). La clientèle n'était pas non plus exactement la même que dans la région centre-sud : contrairement à ce qui s'était passé en 1935-1937 l'appui des pouvoirs publics a été faible et les nouveaux bâtiments construits l'ont été pour des sociétés privées ou des particuliers; il n'est donc pas étonnant que ces édifices aient dans l'ensemble appartenu à deux catégories seulement : grands immeubles de bureaux ou d'appartements d'une part, maisons de l'autre; s'agissant enfin presque toujours de commanditaires jouissant de vastes possibilités économiques, beaucoup de ces réalisations ont pris un caractère luxueux, correspondant aux volontés de gens désireux, soit de jouir dans leur demeure d'un grand confort, soit d'impressionner dans un but de propagande leurs concitoyens par un indéniable aspect de richesse.

Le renouveau de l'architecture à Recife est relativement récent, si l'on met à part l'intermède Luiz Nunes de 1935 à 1937. Il ne s'est en effet produit qu'après 1950 et a été dû à l'établissement dans la capitale de Pernambouc de deux jeunes architectes venus l'un de Rio de Janeiro, l'autre du Portugal : Acácio Gil Borsoi et Delfim Amorim.

Bien que Borsoi (né en 1924) soit sans doute le plus connu sur le plan brésilien, nous n'insisterons pas ici sur

son oeuvre; il ne s'intègre pas dans la ligne qui nous intéresse pour l'instant. Son architecture est influencée par celle de Reidy et de Niemeyer plutôt que par celle de Costa; elle se signale toutefois par un soin tout particulier dans le choix des matériaux : un rôle important est attribué à la brique au naturel et au bois comme complément des structures en béton armé et des panneaux vitrés (87).

Il en va tout autrement avec Delfim Amorim. Ce portugais né en 1917, sorti de l'École des Beaux-Arts de Porto en 1945, vint se fixer à Recife en 1951. Ses premières oeuvres, inspirées par l'esprit et la doctrine de Le Corbusier, conservèrent une allure européenne et une certaine froideur : la rigueur géométrique de la maison Lages (1954) et l'emploi exclusif de matériaux artificiels étaient étroitement liés au style international d'entre les deux guerres : ils reflétaient la méfiance des architectes de l'ancien monde partisans du mouvement rationaliste pour tout ce qui n'était pas entièrement nouveau; le combat n'y était en effet pas encore définitivement gagné comme en Amérique. L'ambiance brésilienne eut cependant tôt fait de modifier le style d'Amorim et de lui faire comprendre le danger de positions théoriques abstraites trop absolues, ne tenant pas compte des circonstances particulières; l'attitude de défi adoptée au Portugal à l'encontre de l'architecture traditionnelle de son pays l'avait empêché d'en apprécier les qualités, mais elle n'avait plus de sens au Brésil,

où ce stade était largement dépassé; de plus le climat de Recife, terriblement chaud et humide, posant par conséquent de graves problèmes de conservation pour les édifices, se chargea de lui démontrer que ses ancêtres avaient souvent trouvé des solutions plus adéquates localement que celles des grands maîtres européens du XXe siècle. Il reformula donc totalement les idées qu'il avait apportées dans ses bagages et s'engagea résolument dans la voie de nouvelles recherches.

Il se garda toutefois d'abandonner les techniques de l'époque actuelle; il resta fidèle à l'ossature en ciment armé, ne la substituant jamais, comme Costa et ses émules le firent à l'occasion, par des structures en bois; ces derniers n'avaient certes pas transigé sur les grands principes du rationalisme en se conduisant de la sorte, mais plus strict qu'eux, Amorim ne se laissa pas tenter par le raffinement de la rusticité sous quelque forme que se soit. Il ne renonça pas non plus à la dalle de béton en matière de couverture, même pour de simples maisons; il s'efforça seulement d'en corriger les défauts sous cette latitude. La terrasse avait en effet trois inconvénients majeurs : difficulté d'écoulement des eaux et risques conséquents d'infiltrations à la saison des pluies, danger de fissures sous l'action continuelle d'un soleil de plomb, mauvaise isolation thermique du béton qui transmettait la chaleur reçue; les mesures de protection et d'entretien rendaient donc le procédé peu rentable et d'un intérêt douteux, tout au moins lors-

qu'il ne s'agissait pas de grands édifices, ou d'autres avantages pouvaient le cas échéant offrir une contrepartie valable. Le problème fut résolu d'une façon très ingénieuse par Amorim; ayant entendu dire, sans d'ailleurs savoir s'il y avait eu réalisation, que Lucio Costa avait eu l'idée de poser un toit de tuiles coloniales sur une dalle de ciment, il décida de se livrer à une expérience dans ce sens et constata qu'il s'agissait d'une excellente solution : la circulation de l'air entre les tuiles et la dalle s'avéra suffisante pour assurer le refroidissement de celle-ci, évitant d'une part sa dilatation et les risques conséquents, permettant d'autre part de ne pas la doubler intérieurement par des matériaux isolants. Cette dalle pouvait donc servir de plafond et prendre des aspects divers : laissée nue, elle convenait à une ambiance austère; il suffisait toutefois de la recouvrir d'un placage de bois ciré pour transformer l'atmosphère et lui donner plus de chaleur, voire un aspect luxueux. Son inclinaison, qui reprenait la faible pente du vieux toit portugais, créait par ailleurs des jeux d'espace interne typiquement contemporains et se prêtait à l'aménagement d'une ventilation croisée. Ce système donna donc toute satisfaction, non seulement d'un point de vue économique et fonctionnel mais aussi d'un point de vue plastique. Un exemple significatif nous en est offert par la maison Carlos Fernandes (1964); la symbiose de la technique moderne et de certains éléments anciens qui s'incorporent naturellement à

celle-ci se retrouve dans l'esthétique : les tuiles rondes, la paroi ajourée de l'entrée jouant le rôle d'une immense jalousie, l'importance accordée au bois comme matériau décoratif sont des rappels du passé, mais si bien transposés et intégrés à une composition strictement du XXe siècle qu'il s'en dégage une puissance d'évocation qui n'a rien de nostalgique mais ajoute un charme indéniable à cette architecture.

Un autre inconvénient du climat chaud et humide de Recife est l'altération rapide des revêtements; ces derniers exigent de continuelles couches de peinture pour lutter contre l'action dévastatrice de l'eau et du soleil et plus encore des moisissures qui ont tôt fait de couvrir les murs de taches noires auxquelles le béton lui-même n'échappe pas. Là encore Amorim emprunta la solution aux constructions anciennes; il se mit à couvrir toutes les parois des grands immeubles qu'il construisit depuis 1960 avec des azulejos, procédé cher sans doute, mais qui permettait pratiquement d'éviter par la suite de coûteuses dépenses d'entretien (88). On nous objectera peut-être que cette attitude n'a pas été un fait particulier à Amorim et que les architectes carioques avaient suivi cette politique depuis le Ministère de l'Éducation et de la Santé à l'instigation de Le Corbusier. Il pouvait donc s'agir d'une inspiration qui ne soit ni directe ni spécifiquement traditionnelle, mais tel n'est pas le cas : alors que Niemeyer, Reidy et consorts limitaient l'emploi des panneaux d'azulejos

à certains murs privilégiés dont ils désiraient souligner l'absence de fonction structurale et qu'ils concevaient ces panneaux comme de vastes fresques dont le dessin était confié à des artistes de premier plan, Amorim, lui, s'en servit comme un revêtement simple partout répandu; de plus le même motif se retrouvait sur chaque carreau de faïence, produit en série; l'ensemble ne visait donc pas à l'élaboration d'une oeuvre d'art intégrée à l'architecture mais ajoutait seulement à celle-ci un complément décoratif qui n'aurait pas eu de sens en dehors d'elle. N'est-ce pas là une reprise évidente du principe des façades en azulejos qui fleurirent à Recife au XIXe siècle (89) , et sont encore aujourd'hui en excellent état de conservation ? L'immeuble d'appartements "Acaiaca" sur la plage de Boa Viagem et l'immeuble de bureaux Santa Rita (1962-1964), où se développe sur les deux fronts extérieurs (90) un étonnant jeu plastique constitué par l'alternance de parois plates couvertes d'azulejos et de corbeilles saillantes abritant les appareils à air conditionné particuliers à chaque salle, sont tout à fait caractéristiques de cette nouvelle tendance de l'architecte.

Ce dernier n'a cependant rien d'un théoricien à l'esprit systématique; ses emprunts au passé ne relèvent d'aucun parti pris ni de la volonté de créer un style; ils ont été guidés par des considérations pratiques et le désir de donner à chaque cas une solution adéquate. L'influence exercée par

l'architecture brésilienne et tout spécialement pernamboucaine n'a pas non plus été limitée dans le temps; l'expérience de Luiz Nunes a elle aussi servi : le séminaire régional du nord-est à Camaragibe (1964-1965), à quelques kilomètres de Recife, qui reprend par ailleurs la forme serpentine mise au point par Reidy dans ses unités d'habitation de Pedregulho et Gavea à Rio de Janeiro, a des façades en majeure partie constituées d'un écran brise-soleil composé de "cobogos" (91) placés en quinconce, produisant un indéniable effet plastique tout en conservant à l'ensemble l'autorité et la sobriété recherchée dans ce bâtiment.

Il n'est donc pas question de placer Delfim Amorim dans une catégorie rigide; la variété de son oeuvre ne le permettrait pas. Nous avons seulement voulu souligner certains aspects intéressants de celle-ci et la grande souplesse démontrée. Son rôle à Recife a été considérable. C'est à lui et à Borsoi, l'un et l'autre professeurs à la Faculté d'architecture, qu'on doit non seulement le renouveau qui s'est produit à Pernambouc mais aussi la formation d'une jeune génération d'architectes locaux très dynamiques. Certains, comme Reginaldo Esteves (92) et Vital Pessoa de Melo (93), pour nous en tenir à quelques noms, ont déjà à leur actif de belles réalisations. Il est sans doute trop tôt pour parler d'une véritable école de Recife, homogène et originale, mais il est évident qu'on ne peut exclure cette éventualité; la

capitale de Pernambouc paraît devoir jouer un rôle important dans le domaine qui nous intéresse.

°°°

Pour en revenir au problème des réminiscences du passé dans l'architecture brésilienne contemporaine et conclure à ce sujet, nous rappellerons en quelques lignes les principaux traits qui ont caractérisé cette tendance et le rôle capital joué par celle-ci. Les éléments essentiels empruntés à la tradition luso-brésilienne sont au nombre de quatre :

- 1) Les toits de tuiles rondes largement débordants.
- 2) Les jalousies et moucharabiehs.
- 3) Les vérandas et galeries de circulation externes.
- 4) Les revêtements d'azulejos.

Ils ont parfois été repris tels quels et incorporés à des constructions de lignes modernes en une synthèse audacieuse et délicate, mais ils ont aussi donné lieu à des transpositions complètes et à la naissance d'un vocabulaire architectonique formellement neuf, quoique dérivant plus ou moins nettement de ces sources antérieures par son inspiration. Nous avons suffisamment insisté sur la parenté spirituelle des toits de tuiles rondes et des toits ondulés de fibrociment, sur celle des jalousies et des claustra de bois ou

de terre cuite, sur celle des vérandas anciennes et des galeries, loggias ou terrasses d'aujourd'hui (que celles-ci soient ouvertes, vitrées ou abritées par tout autre système de protection), pour qu'il soit la peine de s'y appesantir. Nous nous contenterons de constater qu'il y a eu ainsi création d'un langage original, issu d'une fusion entre le style international du XXe siècle et les particularités locales; or ce langage a donné d'excellents résultats et contribué activement au succès de la nouvelle architecture au Brésil et au prestige dont elle jouit dans le monde actuel.

L'influence du courant que nous venons d'étudier a en effet largement débordé le cadre du pays qui l'a vu naître. Elle s'est exercée dans un double sens, par l'exportation de certains procédés et de certaines formes d'une part, par une participation à l'implantation d'un nouvel état d'esprit de l'autre. A propos du premier point, nous nous limiterons à un exemple caractéristique : le rapprochement qui s'impose entre les murs-rideaux ajourés, dont un des architectes américains les plus en vue, Edward Stone, fit à partir de 1957 un de ses thèmes favoris, et les façades des immeubles du parc Guinle. Il est évident qu'il n'y a pas eu copie : la technique du mur-rideau continu de Stone n'est pas la même que la simple juxtaposition et superposition de claustra utilisée par Costa, mais le principe esthétique est identique (94) et le dessin des grilles de Stone rappelle d'assez

près celui qu'avait mis au point l'architecte brésilien. On pourra certes arguer que Stone a beaucoup travaillé dans les pays tropicaux et qu'il a pu adopter la solution du mur ajouré servant de brise-soleil sous l'emprise des conditions matérielles, sans avoir eu connaissance de l'oeuvre de Costa; cette hypothèse apparaît toutefois improbable du fait de certaines similitudes et de la divulgation considérable qui avait été faite des immeubles du parc Guinle dans des revues et livres d'architecture (95).

Plus toutefois que le succès international remporté par certains éléments susceptibles de développements divers, la contribution essentielle de Lucio Costa et de ses émules nous paraît avoir été un apport d'ordre spirituel. Le rationalisme européen avait coupé les ponts avec le passé et répudié non seulement toute imitation formelle, mais même toute attache sentimentale avec celui-ci. L'attitude de Costa fut différente et, une fois passée la période de réaction naturelle qui suivit sa conversion, il s'efforça de rétablir les liens interrompus. Le succès obtenu dans cette tentative permit de combler un vide qui s'était créé; il augmenta la force de l'architecture "moderne" en démontrant que celle-ci avait atteint sa majorité et était assez sûre d'elle-même pour ne plus se livrer à des complexes d'adolescente vis-à-vis des générations qui l'avaient précédée. La voie se trouvait brusquement élargie et l'évolution de l'architecture ces toutes dernières

années est indiscutablement allée dans ce sens (96). La constatation de ce phénomène a amené un des premiers historiens de l'architecture du XXe siècle, M. Nikolaus Pevsner (97), à le déplorer comme une menace pesant sur l'avenir. Rien n'est moins sûr cependant; on peut certes redouter certains excès, mais ceux-ci ont toujours existé. Quoi qu'il en soit, et quoi qu'on puisse penser au sujet du bien fondé de cette évolution, il est intéressant de noter la priorité des architectes brésiliens en ce domaine et tout spécialement celle de Lucio Costa. Il n'est pas douteux que ce dernier a contribué à l'inflexion du rationalisme dans un sens nouveau, celui que nous avons indiqué, mais qu'il l'a également orienté de ce fait vers une plus grande liberté de conception. Cette dernière inflexion toutefois a plus encore été due à une autre action personnelle, exercée de façon différente : celle d'Oscar Niemeyer, qui n'a pas hésité à mettre l'accent sur les recherches formelles, grâce à son extraordinaire puissance d'invention plastique.

NOTES DU CHAPITRE I

- (1) Ces qualités ont fait de Lucio Costa un redoutable polémiste, attentif à toutes les critiques qui lui étaient adressées et prêt à les réfuter avec vigueur lorsqu'elles ne lui paraissaient ni justes ni convaincantes. Ne laissant jamais passer la moindre déclaration désobligeante ou faite à la légère, il a toujours su répondre sur le ton qui convenait aux circonstances, discutant sérieusement les arguments opposés pour les détruire mais sachant aussi lancer des pointes acérées démasquant sans pitié le manque de bonne foi ou l'incompréhension manifeste de l'adversaire. On peut aujourd'hui consulter facilement le texte de ces débats, grâce au livre réunissant les écrits épars de Lucio Costa, publié par le centre des étudiants d'architecture de l'Université du Rio Grande do Sul; les réponses de Costa sont en effet toujours précédées du contenu in extenso des articles ayant motivé les ripostes en question. Cf. L. COSTA, Sôbre arquitetura, Porto Alegre, 1962, passim.
- (2) N'est-il pas significatif que les premières critiques sévères adressées à une oeuvre de Lucio Costa par des collègues l'aient été à l'occasion de son succès lors du concours pour le choix du plan directeur de Brasília ? La victoire de l'architecte brusquement sorti de sa tour d'ivoire et se mesurant aux autres dans une compétition ouverte ne fut pas toujours acceptée facilement par ses concurrents moins heureux, dans un premier temps tout au moins.
- (3) La valorisation de Costa et le regret de son effacement devant Niemeyer ont pu être pour certains un moyen de combattre l'étoile montante de ce dernier, dont la gloire et le caractère tranchant étaient souvent moins appréciés.
- (4) Cf. Razões da nova arquitetura, dans P.D.T., vol. III, n° 1, janvier 1936, p. 3-9, reproduit dans L. Costa, Sôbre arquitetura, Porto Alegre, 1962, p. 17-41.
- (5) Outre l'article ci-dessus : L. COSTA, Considerações sôbre arte contemporânea, Rio de Janeiro, 1952, repris dans Sôbre arquitetura, p. 202-229, traduit et publié en français (avec des photographies à la place des croquis

de l'auteur) sous le titre "Imprévu et importance de la contribution des architectes brésiliens au développement actuel de l'architecture contemporaine" dans L'Architecture d'aujourd'hui, n° 42-43, août 1952, p. 4-7. - Des passages entiers de ce travail constituèrent une partie de la communication présentée par l'auteur au premier Congrès international artistique, tenu à Venise en 1952, communication postérieurement publiée sous le titre "O arquiteto e a sociedade contemporânea" dans Módulo, n° 2, août 1955, p. 17-24 et à nouveau dans Sôbre arquitetura, p. 230-251.

- (6) L. COSTA, Considerações sôbre o ensino da arquitetura dans E.N.B.A., Revista de Arte, n° 3, septembre 1945, repris dans Sôbre arquitetura, p. 111-117. Quelques années plus tard il abordait à nouveau le même thème et n'hésitait pas à faire une distinction entre l'origine de l'oeuvre d'art (fatalement intéressée et dépendant de facteurs étrangers, au moins dans le cas de l'architecture) et son essence (choix de l'artiste entre deux ou plusieurs solutions également appropriées au but proposé), où réside la véritable création (Módulo, n° 2, août 1955, p. 17-24).
- (7) Cf. supra, note 5.
- (8) L'Architecture d'aujourd'hui, n° 42-43, août 1952, p. 4 (texte original en portugais : Considerações sôbre arte contemporânea, Rio de Janeiro, 1952, p. 6).
- (9) Ibid., p. 4.
- (10) En contrepartie cette appellation ne peut constituer un monopole et n'implique pas, comme l'ont voulu certains critiques et notamment M. Bruno Zevi, que seule l'architecture à laquelle on applique cette étiquette soit réellement organique.
- (11) Ajoutons à cela une connaissance de l'histoire de l'architecture européenne évidemment moins approfondie que celle d'un spécialiste, ce qui l'a empêché de voir certains éléments et l'a conduit d'autant plus facilement à une schématisation correspondant à ses désirs.
- (12) Les similitudes entre l'état d'esprit baroque et celui de l'architecture organique ont été soulignés par P. CHARPENTRAT (Annales E.S.C., mai-juin 1961, p. 466-468).

- (13) "Filia-se a nova arquitetura, isto sim, nos seus exemplos mais característicos - cuja clareza e objetividade nada tem do misticismo nórdico - às mais puras tradições mediterrâneas, àquela mesma razão dos gregos e latinos, que procurou renascer no Quatrocentos, para logo depois afundar sob os artifícios da maquilagem acadêmica - só agora ressurgindo, com imprevisto e renovado vigor". (P.D.F., vol. III, nº 1, janv. 1936, p. 9, repris dans L. COSTA, Sôbre arquitetura, p. 40).
- (14) Lors de l'enquête nationale sur l'architecture brésilienne que lança le Jornal do Brasil en 1961 (supplément dominical, 25-26 février, 4-5 mars, 11-12 mars, 18-19 mars, cf. aussi I.A.B. Guanabara, nº 5, 1962, p. 13-19 et 38), l'une des questions posées aux architectes interrogés concernait la division de l'architecture contemporaine en courant rationaliste et courant organique. La réponse de Costa fut une fois de plus que toute architecture digne de ce nom était à la fois organique et rationnelle. Il précisa toutefois qu'il s'y ajoutait dans le cas brésilien une certaine tendance à l'idéalisme formel et une éventuelle gratuité particulière à la manière d'être des habitants du pays.
- (15) Il s'agit bien entendu du Le Corbusier de la première période, entre les deux guerres, car l'évolution de l'architecte à partir de 1950 s'est faite dans un sens assez différent.
- (16) C'est ce dernier qui, appliquant de manière rigide et simpliste des principes mal compris, est responsable de la décadence de l'architecture et doit être condamné, mais les principes en question conservent leur valeur éternelle. A propos de la symétrie par exemple, Costa n'accepte pas qu'on limite son emploi à la symétrie primaire autour d'un axe, oubliant qu'elle peut aussi résulter d'un jeu plus compliqué de contrastes se neutralisant autour d'une ligne définie, harmonieusement placée. Ce genre de composition, calculé en fonction de tracés régulateurs connus depuis l'antiquité et utilisés par les grands maîtres, a retrouvé dans l'architecture contemporaine la place qui lui était due (P.D.F., vol. III, nº 1, janv. 1936, p. 3-9. - L. COSTA, Sôbre arquitetura, p. 17-41).
- (17) Cf. l'article "O Aleijadinho e a arquitetura tradicional" publié en 1929 dans O Jornal (numero spécial sur l'état de Minas Gerais) et repris dans L. COSTA, op. cit., p. 13-16.

- (18) Cf. G. BAZIN, L'architecture religieuse baroque au Brésil, Paris, 1956-1958, où l'auteur suit pas à pas cette évolution discrète.
- (19) Cf. Y. BRUAND, Baroque et rococo dans l'architecture de Minas Gerais, dans Gazette des Beaux-Arts, mai-juin 1966, p. 321-338.
- (20) Cf. Documentação necessária, dans Revista do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, n° 1, 1937, p. 31-39, repris dans L. COSTA, op. cit., p. 86-94.
- (21) G. FERRAZ, Individualidades na história da atual arquitetura no Brasil. V. Lucio Costa, dans Habitat, n° 35, oct. 1956, p. 28-43 (photos, plans, coupes, élévations).
- (22) Un examen superficiel pourrait faire penser que Lucio Costa a connu de 1940 à 1950 sa principale période d'activité inspirée par des préoccupations de cet ordre, se détachant peu à peu par la suite de cette ligne antérieure en faveur d'une architecture plus spécifiquement tournée vers le présent. Il ne semble pas toutefois que ce soit l'attitude de l'architecte qui ait changé, mais plutôt le genre de commandes qui lui fut confié.
- (23) Or Lucio Costa n'a jamais rencontré de problèmes à cet égard; le nombre des clients qui lui demandèrent des projets de maisons se limite à quelques familles amies, généralement apparentées entre elles, qui tenaient à confier ce travail à l'architecte et manifestaient une totale confiance en lui.
- (24) N° 1, rue du Dr Alfredo Gomes, Botafogo, Rio de Janeiro.
- (25) N° 466, avenue Visconde de Albuquerque, Rio de Janeiro. Cf. H. MINDLIN, L'architecture moderne au Brésil, Paris s.d., p. 22-23 (plans, photos). Cette maison récemment achetée par l'ambassade de l'U.R.S.S., risque malheureusement de subir de profondes transformations et de perdre une partie de son caractère.
- (26) Ces deux villas se trouvent à Correias, quartier élégant mi-urbain, mi-rural, situé à la périphérie de Petrópolis (état de Rio de Janeiro), ville de villégiature en pleine montagne très appréciée de l'aristocratie et de la grande bourgeoisie carioka.

- (27) N° 231, rue Codajas, Leblon, Rio de Janeiro. Cf. Acrópole, n° 196, janv. 1955, p. 173-175 (photos, plans). La maison Paulo Candiota (1950) est l'oeuvre de son propriétaire, mais celui-ci consulta Lucio Costa lorsqu'il en établit le projet; l'influence de Costa y est nettement sensible.
- (28) Le patio était par contre totalement inconnu dans la demeure luso-brésilienne; son apparition dans l'architecture contemporaine n'est donc en aucun cas une résultante de la tradition locale, comme a osé l'écrire dans le premier numéro consacré au Brésil par l'Architecture d'aujourd'hui (n° 18-19, juillet 1948, p. 72-82) un journaliste anonyme qui ignorait la différence profonde qui sépare dans bien des domaines les deux Amériques latines, l'espagnole et la portugaise !
- (29) Les plus belles de ces demeures encore aujourd'hui conservées se trouvent dans l'état de Rio de Janeiro (cf. Módulo, n° 29, août 1962, p. 1-23) et à Ilhabela dans l'île de Saint Sébastien (état de São Paulo).
- (30) La vie était alors essentiellement communautaire et chambres et salles ouvraient sur une véranda commune qui en bien des cas servait également de galerie de circulation courant tout le long de l'étage.
- (31) Celles-ci existent toutefois à la maison Paulo Candiota, où nous trouvons des corbeaux de bois dont le découpage rappelle en les simplifiant les formes en usage au XVIII^e siècle.
- (32) L'étude de l'architecture coloniale avait conduit Lucio Costa à la conclusion que l'avancée des toits avait à cette époque un but de protection contre la pluie et non contre le soleil (Revista do S.P.H.A.N. n° 1, 1937, p. 31-39, repris dans Sobre arquitetura, p. 86-94), mais il n'est pas douteux que l'application qu'il fit du même principe ne visait pas essentiellement à une défense contre un phénomène dont les conséquences n'étaient plus aussi dramatiques qu'autrefois.
- (33) En fait elles en avaient toujours une : à la maison Roberto Marinho, elles assuraient une imperméabilisation supplémentaire et protégeaient la dalle de béton contre d'éventuelles infiltrations; à la maison du baron de Saavedra, outre leur fonction de couverture réelle, leur projection accentuée constituait un moyen efficace de

protection contre le soleil; par contre le fait d'avoir verni leur partie inférieure traitée en manière d'azulejos est un raffinement, où on retrouve l'importance accordée par Costa au facteur psychologique; il s'agit d'ailleurs cette fois d'un emprunt au style néo-colonial.

- (34) Cf. H. MINDLIN, op. cit. p. 22.
- (35) Il modifia cependant le système d'ouverture des vantaux inférieurs, qui se poussent comme des stores ou des persiennes à l'italienne au lieu de se rabattre latéralement comme des volets, démontrant qu'il ne s'attachait pas à la lettre du motif qu'il copiait, lorsqu'il s'agissait d'y apporter un perfectionnement pratique.
- (36) La maison se trouve en effet voisine de hauts immeubles.
- (37) La maison Argemiro Hungria Machado offre un excellent exemple de cette double tendance; la technique actuelle apparaît dans le traitement donné aux moucharabiehs de la cour et leur permet de s'intégrer parfaitement à l'ensemble de la composition; le contraire se produit dans la façade, où l'emploi du bois pour les lames verticales du brise-soleil de la grande porte-fenêtre établit subtilement la liaison avec le passé.
- (38) Seule la maison Paulo Candiota a donné lieu à un jeu de couleurs nettement diversifié : revêtement partiel à base de pierre jaune ferrugineuse, éléments ajourés de céramique rouge, brique apparente, etc. Mais Lucio Costa n'a été que le collaborateur de l'architecte propriétaire, qui a choisi lui-même les matériaux.
- (39) Sauf lorsqu'il utilisa en vue d'un contraste la pierre brute, comme au rez-de-chaussée de la maison du baron de Saavedra; cet emploi fut toutefois réservé aux villas de Petrópolis afin de leur donner une note rustique adaptée à leur fonction de maison de campagne.
- (40) Il convient d'ailleurs de noter que les azulejos n'ont pas été employés extérieurement dans l'architecture civile de la capitainerie de Minas Gerais,

que Costa appréciait tout particulièrement, mais dans le nord-est et à Rio de Janeiro et ce surtout à partir du XIX^e siècle.

- (41) Cf. L'architecture d'aujourd'hui, n° 13-14, sept. 1947, p. 50-52 et H. MINDLIN, op. cit., p. 106-107 (photos, plans).
- (42) Dans l'un et l'autre cas, l'ouvrage a été conçu en fonction d'un cadre prédéterminé qu'il s'agissait de respecter intégralement tout en offrant aux futurs hôtes une situation privilégiée pour jouir de ce cadre architectural ou naturel. La distribution effectuée par Lucio Costa est cependant beaucoup plus logique que celle que Niemeyer; la forme trapézoïdale et l'adoption du toit à simple pente ne proviennent plus de la superposition des chambres desservies par un couloir unique, mais de l'aération des salles de bains, disposées sur la façade postérieure et éclairées par des fenêtres ouvertes au-dessus de la galerie de circulation (pl. 92).
- (43) Revista do S.P.H.A.N., 1937, p. 31-39, repris dans L. COSTA, Sobre arquitetura, p. 86-94.
- (44) Ces fenêtres disposées en ligne continue sont toutes rectangulaires et possèdent une parenté étroite entre elles, mais l'horizontalité des ouvertures de la bande supérieure, reprise dans le bâtiment de pierre abritant l'escalier, est contrebalancée de part et d'autre par la verticalité discrète des châssis placés dans le couloir.
- (45) L'architecte a adroitement juxtaposé les trois solutions possibles : l'ossature est ramenée à l'intérieur dans la salle à manger à l'une des extrémités, tandis qu'à l'autre bout elle enserme la salle de jeu des enfants comme une cage et qu'elle est totalement libérée dans la véranda centrale.
- (46) Architectural Review, vol. 108, août 1950, p. 88-94 (dessin de situation, photos, plans). - H. MINDLIN, op. cit., p. 90-93 (photos, plans).
- (47) C'était en quelque sorte le jardin particulier de la demeure d'Eduardo Guinle, devenue par la suite le palais de Laranjeiras, aujourd'hui résidence du Président de la République lorsqu'il séjourne à Rio de Janeiro.

Cochet avait en partie utilisé la végétation préexistante, fait assez rare à l'époque, conservant notamment les arbres, qui formaient une splendide réserve naturelle, plutôt que de systématiquement en replanter d'autres.

- (48) C'est par erreur que l'Architecture d'aujourd'hui, n° 42-43, août 1952, p. 56-57, a attribué à une collaboration entre Lucio Costa et les Roberto des projets appartenant uniquement à ces derniers, projets d'ailleurs modifiés par la suite et dont l'exécution ne commença qu'en 1960.
- (49) Cette solution s'imposait d'ailleurs, car il était impossible de placer les escaliers de service sur la rue; de plus la vue sur le parc était de toute façon compromise pour la moitié du bâtiment par l'emplacement de ses voisins.
- (50) La vue était en effet totalement libre cette fois; de plus l'autre exposition possible, vers l'est ne présentait pas des avantages aussi évidents que la méridionale dans le cas de l'immeuble Nova Cintra.
- (51) La revue italienne Domus, n° 281, avr. 1953, p. 6-7 (photos), a publié des échantillons des divers éléments de claustra produits par l'une des entreprises spécialisées en la matière. On trouvera d'autres échantillons dans les pages de publicité insérées dans les revues locales d'architecture, en particulier dans Acrópole, n° 209. L'invention par Lucio Costa de motifs originaux particulièrement réussis eut pour conséquence de développer les recherches dans ce sens, soit par la création de nouveaux éléments de base, soit par un nouvel agencement des éléments déjà produits et rapidement multipliés.
- (52) L'immeuble Nova Cintra est plus large (quatre rangées de colonnes au lieu de trois) et possède un entresol en plus des sept étages habitables communs aux trois édifices, mais l'équilibre général n'en est que plus complet, car l'ouvrage se trouve dans la partie la plus basse du terrain.
- (53) L'inclusion d'appartements duplex, comprenant deux étages, au centre de l'immeuble a permis d'apporter à cette façade une grande variété plastique et d'éviter la monotonie d'une disposition similaire d'un bout à l'autre.

- (54) Les brise-soleil horizontaux sont généralement adoptés sur une façade exposée au nord, plutôt que les brise-soleil verticaux qui empêchent toute vision de l'intérieur vers l'extérieur; dans le cas précis toutefois, ces derniers avaient l'avantage d'établir un écran protecteur dans le sens inverse, évitant au promeneur le spectacle du désordre susceptible de régner dans de simples dépendances; la façade conservait ainsi la dignité nécessaire dans un cadre comme celui du parc Guinle.
- (55) Il ne s'agissait plus de pièces de service et il était essentiel cette fois de conserver cette vue. L'emplacement de l'ouverture a été choisi de manière à assurer la protection majeure susceptible d'être offerte dans ces conditions.
- (56) Cette richesse décorative, essentiellement linéaire, née de l'alternance soigneusement calculée des deux types de panneaux ajourés et des brise-soleil, n'a d'ailleurs rien d'un caprice ornemental; elle s'intègre dans le quadrillage rigoureux résultant de la structure des édifices et souligne la fonction de simple clôture dévolue aux façades.
- (57) Cf. E. ROGERS. Il dramma dell'palazzo dell'UNESCO, dans Casabella-continuità, n° 226, avr. 1959, p. 2-25.- Ce que l'on sait du caractère honnête, franc et méticuleux de Costa ne permet guère de mettre en doute la véracité de ce témoignage essentiel; ceux qui le connaissent mal pourraient s'étonner d'une prise de position aussi catégorique de la part d'un homme fondamentalement modeste, mais ce serait oublier que cette modestie n'a jamais empêché Costa de défendre vigoureusement son action personnelle toutes les fois qu'il estimait en son âme et conscience son action justifiée.
- (58) Cf. à ce sujet l'article de Pierre CHARPENTRAT dans Critique, t. XXI, n° 221, octobre 1965, p. 864-874.
- (59) Il serait certes ridicule de vouloir enlever à Breuer, Nervi et Zehruss la paternité du palais de l'UNESCO, mais comme l'a fait remarquer Rogers (op. cit., p. 13), il ne faut pas non plus oublier le rôle actif des cinq experts internationaux au cours de la phase préliminaire, celle des grandes options concernant le parti général.
- (60) Avant-projet publié dans CAPES, Boletim informativo da Campanha Nacional de Aperfeiçoamento do Pessoal de nível superior, n° 3, févr. 1953, p. 9-11 (plan, élévation).- Élévation des deux faces principales dans L. COSTA, Sobre arquitetura, p. 291.

- (61) L. COSTA, ibid., p. 290-291.
- (62) Brasil - Arquitetura contemporânea, N° 6, 1955, p. 63-67 (dessins de L. Costa, photos, plan, coupe de l'ouvrage réalisé). - H. MINDLIN, op. cit., p. 164-165 (photos, plan, coupe de l'ouvrage réalisé).
- (63) Cf. supra, p. 396-397.
- (64) Ce qui ne l'empêcha d'ailleurs pas de s'intéresser à l'évolution du mobilier luso-brésilien, sujet sur lequel il publia un important article dans la Revista do S.P. H.A.N., n° 3, 1939, p. 149-162, réédité dans L. COSTA, op. cit., p. 97-110.
- (65) Architecture d'aujourd'hui, n° 42-43, août 1952, p. 18-21 (photos, plans, coupes). - Habitat, n° 25, nov.-déc. 1955, p. 54-55 (photos, plans). - Brasil-Arquitetura contemporânea, n° 10, 1957, n. 22-25 (photos, plan). - H. MINDLIN, op. cit., p. 40-41 (photos, plan, coupe de la maison) et p. 162-163 (photos, plan, coupes de la chapelle). Contrairement à l'indication chronologique qui figure dans le livre, la chapelle a été construite en 1950 en même temps que la maison; seule la décoration date de 1954.
- (66) Les artistes qui ont collaboré avec Bolonha à Cataguanas sont Emmeric Marcier (peinture murale de la chapelle Saint Joseph de l'orphelinat Don Silvério), Anísio Medeiros (azulejos de la façade du même orphelinat), Candido Fortinari et Américo Braga (composition murale en carreaux de faïence émaillée du monument de José Inácio Pessoa), Bruno Giorgi (sculpture du même monument).
- (67) Habitat, n° 52, janv.-févr. 1959, p. 1-3 (photos).
- (68) Architecture d'aujourd'hui, n° 42-43, août 1952, p. 86-87 (photos, plan). - H. MINDLIN, op. cit., p. 146-147 (plan, photos).
- (69) L'initiative de cette découverte appartient à Marcelo et Milton Roberto dans leur colonie de vacances de Tijuca en 1944 (cf. supra, p. 444).
- (70) Architecture d'aujourd'hui, n° 42-43, août 1952, p. 22-23 (photos, plans, coupe). - Habitat, n° 18, sept.-oct. 1954, p. 17-19 (photos, plans, coupes). - Arquitetura e Engenharia, n° 34, janv.-mars 1955, p. 2-7. - H. MINDLIN, op. cit., p. 130-131 (photos, plan).

- (71) Il est seulement dommage que l'entretien des bâtiments ait laissé à désirer, contribuant à leur donner aujourd'hui un aspect quelque peu délabré.
- (72) La préférence de Bolonha pour des bâtiments bas étalés en longueur afin d'assurer un contact plus complet avec la nature apparaît dans ses maisons, d'où l'étage a été banni dans la mesure du possible : maison Klabin dans le quartier de Cosme Velho à Rio de Janeiro (Habitat, n° 25, nov.-déc. 1955, p. 60-62, plan, photos; Brasil-Arquitetura contemporânea, n° 10, 1957, p. 26-29, photos, plan); villa de montagne à Itaipava, près de Petrópolis (Habitat, n° 53, mars-avr. 1959, p. 9-11, photos).
- (73) Arquitetura e Engenharia, n° 28, oct.-déc. 1953, p. 48-49. - H. MINDLIN, op. cit., p. 32 - 33 (plan, coupe, photos).
- (74) Módulo, n° 22, avr. 1961, p. 27-29 (photos, plan).
- (75) Architecture d'aujourd'hui, n° 13 - 14, sept. 1947, p. 53-58. - Architectural Forum, nov. 1947, p. ... - Architectural Review, déc. 1947, p. ... - H. MINDLIN, op. cit., p. 108-109 (plans, photos).
- (76) Sans d'ailleurs rejeter totalement les matériaux naturels : pierre et surtout bois; ce dernier est employé pour la charpente de la toiture et pour les volets coulissants servant de brise-soleil à l'étage principal. Ces volets jouent un rôle important dans la façade et furent à l'origine de recherches plastiques que les frères Roberto amplifièrent considérablement par la suite.
- (77) Módulo, n° 23, juin 1961, p. 26-29 (photos, plans).
- (78) Acrópole, n° 333, oct. 1966, p. 31-35 (photos, plans).
- (79) Ce procédé, qui reprend avec des matériaux modernes le principe des toits de tuiles rondes, était à la fois plus proche de la technique traditionnelle et plus souple dans son emploi que les plaques ondulées de fibrociment. Un des architectes brésiliens qui en a fait le plus large usage est Sergio Bernardes (cf. infra, p. 820).
- (80) Architecture d'aujourd'hui, n° 42 - 43, août 1952, p. 24-26 (photos, plans). - Architectural Review, vol. 116, oct. 1954, p. 246. - H. MINDLIN, op. cit., p. 212-213. - Cet immeuble qui à l'époque de sa construction était un

des seuls édifices élevés de la ville basse de Salvador, attirait sur lui l'attention et constituait un des points saillants du panorama qu'on avait de la ville haute; il a aujourd'hui disparu dans une mer d'ouvrages plus hauts que lui et il faut le chercher avec soin pour parvenir à le localiser.

- (81) Signalons entre autres la succursale de la Banque de Bahia, à Ilheus (Architecture d'aujourd'hui, ibid., p. 44-45, photos, plans, élévation), où la division en rectangles verticaux de petites dimensions du pan de verre du rez-de-chaussée contribue à établir un lien avec le passé.
- (82) Módulo, n° 33, juin 1963, p. 25-29 (photos).
- (83) Le rôle du sculpteur Mario Cravo a été particulièrement important, car c'est à lui qu'on doit le dessin abstrait des grilles qui forment la véranda, pièce essentielle de la maison, tant intérieurement qu'extérieurement.
- (84) La voie de terre est aujourd'hui encore une aventure, malgré l'importance croissante du trafic, car les routes ne sont pas goudronnées et il est impossible de passer pendant une bonne partie de l'année. L'avion ne résout que le transport des passagers et les tarifs élevés sont un obstacle à des échanges fréquents. La voie maritime enfin n'a pas l'importance qu'elle devrait avoir, faute d'une véritable flotte brésilienne de cabotage.
- (85) Il y a naturellement des exceptions comme celle de Lygia FERNANDES, née dans le Maranhão et installée à Rio de Janeiro, auteur de la splendide maison du Docteur Paulo Netto à Maceió (Alagoas). Cette dernière s'inscrit d'ailleurs tout-à-fait dans la ligne architecturale carioque de Lucio Costa et ses émules. - Cf. Arquitetura e Engenharia, n° 35, avr.-juin 1955, p. 12-15; Habitat, n° 31, juin 1956, p. 67-69; H. MINDLIN, op. cit., p. 62-63 (photos, plans).
- (86) Cf. supra, p. 241.
- (87) L'intérêt de Borsoi pour les techniques du passé et l'absence de tout parti pris "moderniste" apparaît cependant dans un projet récent (1963) : la communauté rurale de Cajueiro Sêco dans l'état de Pernambuco. Estimant que le seul moyen de combattre la misère de la po-

pulation locale consistait à mettre au point un procédé permettant aux habitants de construire eux-mêmes leur maison en leur fournissant les éléments indispensables, Borsoi eut l'idée d'en revenir au traditionnel procédé du pisé maintenu par des claies de bois (pau a pique) : il mit au point un système de rationalisation et de préfabrication des panneaux d'armature; ceux-ci, tout comme l'équipement sanitaire minimum prévu, furent fournis par la coopérative formée à cet effet; pour la couverture, il utilisa des rouleaux de paille tressée également préparés à l'avance et en série. Il parvint ainsi à offrir des maisons accessibles à la population à laquelle elles étaient destinées, dotées d'un confort relatif mais suffisant, eu égard aux conditions climatiques et au développement économique et mental des bénéficiaires.- Cf. Mirantê das artes, n° 2, p. 20-23 (plans, photos, dessins).

- (88) Les règlements locaux exigent d'ailleurs pour tout bâtiment d'un gabarit important qu'une certaine surface soit réservée aux arts plastiques, raison pour laquelle on trouve dans les grandes constructions de Recife de vastes fresques ou mosaïques; cette législation n'était certes pas sans danger, mais elle s'est avérée bénéfique dans le cas de Pernambouc, qui a l'avantage de compter deux peintres de talent : Francisco Brenmand et Lula Aires Cardoso. Les revêtements d'azulejos s'encadraient bien dans cette politique de richesse décorative.
- (89) Le fait que la source n'appartienne pas cette fois à la période luso-brésilienne proprement dite, mais à la période postérieure jouissant d'un bien moindre prestige, prouve l'absence de toute préoccupation d'ordre archéologique chez Amorim.
- (90) L'immeuble se trouve situé à l'intersection de deux rues; dont l'une est l'avenue Conde de Boa Vista, une des plus grandes artères de Recife.
- (91) Cf. supra, p. 241 et 452.
- (92) Né en 1930, auteur de l'immeuble "Bancomércio", siège de la banque du Commerce et de l'Industrie de Minas Gerais (1962-1964).
- (93) Né en 1936, travaille en collaboration avec Borsoi depuis 1960; il a participé à l'élaboration du projet (1960) et à l'exécution (1964-1965) de l'édifice Santo Antônio, une des plus notables réalisations de Borsoi

ces dernières années. Son oeuvre strictement personnel se compose de quelques maisons, dont la sienne (1962), qui permettent de ne pas douter de son talent.

- (94) La priorité dans ce domaine appartient sans contredit à Perret, mais les claustra de béton de l'église du Raincy n'avaient ni la même fonction pratique, ni la même signification d'ordre spirituel.
- (95) N'est-il pas frappant de noter que le Centre médical de Palo Alto (Californie), premier projet de Stone où apparaîtrait ce procédé, a été commencé en 1957, aussitôt la publication de la première édition, en langue anglaise précisément, de l'ouvrage d'Henrique Mindlin sur "l'architecture moderne au Brésil" ?
- (96) Le Corbusier lui-même n'y a pas échappé dans sa dernière phase; comme l'a fait remarquer M. Siegfried Giedion (Zodiac, n° 11, févr. 1963, p. 31), l'esprit des couvents du moyen âge se retrouve nettement au couvent de la Tourette, bien qu'il n'y ait aucune imitation d'ordre formel.
- (97) Journal of the Royal Institute of British Architects, vol. 68, avr. 1961, p. 230-240.

CHAPITRE II

LE TRIOMPHE DE LA PLASTIQUE

Il n'est pas douteux que si le Brésil occupe aujourd'hui une place de choix dans un panorama général de l'architecture contemporaine, il le doit avant tout à l'esprit d'invention et à la grande liberté de conception démontrés par un certain nombre d'architectes dans le domaine de la plastique. L'attention mondiale fut vivement frappée par cette originalité et cette fraîcheur d'inspiration qui brisèrent le carcan d'un rationalisme trop étroit; le succès d'Oscar Niemeyer, indiscutablement le personnage le plus représentatif de cette tendance, fut même tel que l'opinion internationale en vint parfois à envisager l'architecture brésilienne exclusivement à travers son oeuvre. Il s'agissait certes là d'une erreur d'optique masquant la diversité des courants existants et rejetant un peu trop dans l'ombre d'autres personnalités importantes, mais cette exagération manifeste s'expliquait facilement : n'a-t-il pas toujours existé une tentation naturelle à

regrouper l'oeuvre d'une époque et d'un pays autour d'une figure qui a joué un rôle prépondérant ? Or nul ne peut nier que Niemeyer se soit rapidement affirmé comme un chef de file, exerçant sur ses collègues une influence décisive; ceux-ci n'en ont peut-être pas toujours eu pleinement conscience et l'ont parfois subi à leur corps défendant; certains ont tenté de réagir, voire de prendre le contrepied de ses positions, mais aucun n'a pu ignorer ses initiatives ni éviter de se situer par rapport à la ligne tracée par lui. Il n'y a donc pas lieu de s'étonner si nous accordons dans ce chapitre essentiel la part du lion à Niemeyer; il la mérite entièrement et il est capital de suivre pas à pas l'évolution d'une oeuvre extrêmement personnelle, qui a profondément marqué son époque, sans négliger toutefois de nous pencher sur les solutions originales proposées dans le même ordre d'idées par d'autres architectes.

A) RECHERCHES STRUCTURALES ET FORME LIBRE : L'OEUVRE DE NIEMEYER AVANT 1955.

Contrairement à Lucio Costa, Niemeyer n'a jamais été un penseur et un théoricien de l'architecture. Jusqu'en 1955, il a projeté et bâti sans trêve, profitant des nombreuses commandes que lui valait sa réputation grandissante, dans l'enthousiasme et le feu de l'action; la recherche d'un vocabulaire nouveau l'a amené à se lancer dans des di-

rections différentes, sans tenter de donner consciemment à son oeuvre une unité. L'apparition des premières réserves internationales, surgies à l'occasion de la seconde biennale de São Paulo (1) (janvier-février 1954), puis un voyage en Europe en 1955 élargissant un horizon jusque-là limité au Brésil, le conduisirent brusquement à réfléchir et à faire une sorte d'autocritique. Son attitude et son style changèrent d'un seul coup à cette date : il se mit à prendre la plume pour défendre ses réalisations et ses idées, tandis que son architecture évoluait vers une plus grande simplicité, tout en conservant son caractère éminemment plastique.

Etant donné que les écrits (2) de Niemeyer sont tous postérieurs à 1955 et appartiennent chronologiquement à la dernière période de son oeuvre, il pourrait paraître hors de propos de nous livrer dès maintenant à une analyse de ceux-ci, mais il est loin d'en être ainsi. Outre le fait que certains d'entre eux concernent directement les ouvrages antérieurs, offrant une sorte de vision rétrospective de la pensée de l'architecte, cette dernière a toujours formé un tout cohérent, dont bien des aspects franchement exprimés par la suite existaient déjà auparavant à l'état latent; le changement de style qu'on note à partir de 1955 n'est pas dû à un changement dans les principes, mais seulement à un approfondissement de la réflexion et à un mûrissement favorisant l'éclosion d'un plus grand équilibre.

En fait les idées de Niemeyer peuvent se résumer en quelques points :

1) Refus de se laisser emprisonner par des préoccupations d'ordre social : l'architecte n'est pas chargé en tant que tel de réformer la société; il peut avoir ses opinions sur le sujet et participer aux transformations si l'occasion lui en est fournie, mais il doit avant tout faire son métier.

2) Rejet de tout traditionalisme : le passé et le présent sont deux choses différentes; l'apparition de nouveaux matériaux et surtout du béton armé a opéré une véritable révolution et libéré l'architecte de servitudes qui limitaient auparavant de façon considérable son action et ses possibilités d'expression; cette révolution ne doit pas être seulement technique mais se traduire par une esthétique nouvelle tirée de l'exploitation de ces conquêtes matérielles; le vocabulaire ancien n'y a donc plus sa place.

3) Valorisation de l'architecture comme art plastique : l'architecte est un artiste et donc avant tout un créateur de formes, ce qui le distingue de l'ingénieur, uniquement préoccupé par l'efficacité et l'économie; le pur fonctionnalisme est donc inadmissible, car ce serait rabaisser l'art au niveau de la technique (3).

Cette attitude n'entraîne pas cependant un rejet du rationalisme. La forme plastique ne naît pas d'un simple caprice de l'imagination, mais elle est suggérée par le program-

me et les moyens disponibles; l'intuition qui intervient au stade de l'invention proprement dite résulte de l'analyse des données objectives servant de point de départ (4). Il y a donc un mélange subtil entre les capacités créatrices de l'individu, dont la valeur essentielle est bien mise en évidence, et les nécessités matérielles qui orientent le sens de la recherche sans toutefois le déterminer mathématiquement.

Toute l'architecture de Niemeyer s'est inspirée de ces principes fondamentaux. Il a pu parfois dans les notices explicatives accompagnant ses premières oeuvres s'efforcer de démontrer que les formes qu'il mettait au point étaient purement fonctionnelles et s'imposaient d'elles-mêmes; mais il ne s'agissait au fond que d'une justification dont il n'était pas dupe, destinée à défendre ses audaces plastiques à une époque où le strict rationalisme était encore considéré comme un tabou. Il a pu en contrepartie tomber à l'occasion dans l'excès opposé et se livrer à une orgie formelle plus ou moins gratuite, mais cette attitude est dans l'ensemble restée exceptionnelle : il s'est agi d'une réaction passagère consécutive aux premiers grands succès, qui n'a touché que quelques ouvrages d'une période extrêmement féconde, bien qu'elle n'ait été somme toute qu'une phase de tâtonnements précédant la phase d'équilibre brusquement atteinte en 1955.

Comme nous l'avons déjà souligné, il n'y a pas de coupure nette dans l'oeuvre de Niemeyer en 1944-1945; les recher-

ches amorcées à Pampulha se poursuivirent au cours des années suivantes, tendant à se diversifier; l'architecte s'engagea en même temps dans des directions variées, mettant au point une série d'inventions plastiques déjà pressenties. Ce sont naturellement celles-ci qui nous intéressent au premier chef et que nous allons étudier successivement, préférant regrouper les bâtiments par catégories en fonction de leurs affinités dans cet ordre d'idées, plutôt que de suivre un ordre chronologique étroit, qui ne ferait que brouiller l'exposé et risquerait de diluer les caractéristiques essentielles de l'oeuvre envisagé (5).

I.- DÉVELOPPEMENT DES RECHERCHES STRUCTURALES.

A Pampulha Niemeyer s'était résolument engagé dans le sens de nouvelles recherches structurales qui s'étaient traduites par la naissance de volumes neufs et par l'exploitation de la grande malléabilité du ciment armé. Fasciné par les possibilités infinies qu'il pressentait dans cet ordre d'idées pour ce matériau, il poursuivit résolument dans cette voie et s'adonna pendant une dizaine d'années à de multiples jeux formels fondés sur une série de trouvailles successives. Le point de départ de son inspiration resta toujours l'oeuvre de Le Corbusier, mais il développa avec vigueur et exubérance les inventions plastiques primitives de celui-ci,

allant beaucoup plus loin que lui à cet égard. Les recherches en question ont porté essentiellement sur deux éléments fondamentaux : les pilotis d'une part, les arcs et les voûtes de l'autre (6).

1) Les pilotis : Le Corbusier s'était dès les années 1920-1930 fait l'apôtre de la structure indépendante en retrait, permettant de libérer non seulement le plan, mais aussi la façade des principales injonctions matérielles; il avait de plus prôné l'emploi systématique des pilotis dégageant l'espace au sol et avait été largement suivi sur ces deux points par les adeptes de l'architecture "moderne". Dans l'ensemble cependant ces derniers n'avaient pas séparé les deux questions et continuaient à utiliser le ciment armé en fonction du traditionnel schéma piliers-poutres de l'architecture en bois; les colonnes partaient du sol, se prolongeaient sans solution de continuité jusqu'au toit, quel que soit le nombre d'étages, et supportaient des dalles homogènes, mais le principe de l'ossature classique à trame orthogonale n'était pas remis en cause; les recherches pratiques et esthétiques se limitaient à un effort de réduction de la section des supports afin qu'ils occupassent une moindre superficie et qu'ils fussent plus légers et gracieux dans leur partie laissée à l'air libre au rez-de-chaussée; c'est exactement ce qu'avait fait avec le plus grand bonheur l'équipe de Lucio Costa au Ministère de l'Éducation et de la Santé.

Le Corbusier avait pourtant pressenti très tôt, dès le pavillon suisse de la Cité universitaire de Paris (1930-1932), que la liaison pilotis-ossature des étages n'était pas une obligation et que la distinction des deux systèmes permettait de donner aux premiers un rôle plastique nouveau et important; il s'agissait toutefois d'une structure mixte béton-métal et non d'un immeuble uniquement conçu en ciment armé. Ce fut après la guerre, à la Cité radieuse de Marseille (1947-1952) qu'il commença réellement à appliquer le principe sur une grande échelle, avec la constitution d'un "sol artificiel" reposant sur deux rangées de piliers massifs non plus droits et uniformes mais légèrement inclinés vers l'intérieur et s'évasant vers le haut. C'était là une révolution esthétique qui ouvrait de vastes horizons et transformait le rôle passif jusqu'alors attribué aux pilotis en un moyen d'expression plastique des plus actifs. Niemeyer n'était pas homme à ne pas profiter de la leçon.

Il se garda bien toutefois de copier le dispositif adopté par Le Corbusier à Marseille. Il s'en inspira certes plus tard, dans les immeubles d'appartements construits à Brasilia, en remplaçant la puissance caractéristique du style du maître franco-suisse par l'élégante légèreté typique de sa manière personnelle. Dans un premier temps cependant ses recherches s'orientèrent dans un autre sens, visant à ne pas séparer matériellement l'ossature du bloc proprement

dit de celle des pilotis tout en obtenant l'indépendance plastique des supports au sol. Comme il l'a expliqué lui-même (7), tout le problème résidait dans la transition entre pilotis et colonnes des étages normaux; ces dernières ne pouvaient être trop éloignées les unes des autres, car il fallait les noyer dans les parois afin d'éviter l'encombrement qu'elles auraient constitué au milieu des pièces relativement petites exigées dans la plupart des bâtiments; au rez-de-chaussée par contre il y avait intérêt à bénéficier d'un espace continu et par conséquent à réduire le nombre des points d'appui afin de permettre une meilleure utilisation de la surface couverte ainsi créée. Niemeyer mit donc au point les piliers en V et W qui avaient l'avantage de canaliser respectivement vers le sol les poussées verticales de deux ou trois des colonnes en question ou des parois structurales les substituant. La solution trouvée, jointe à l'emploi des grandes portées autorisées par les progrès techniques, était très ingénieuse non seulement sur le plan pratique, mais aussi sur celui de la plasticité : elle éliminait la multiplicité des piles et l'impression peu heureuse d'une forêt de poteaux s'étalant sur trois ou quatre files parallèles, qui s'était souvent dégagée des premiers grands édifices construits sur pilotis; et surtout elle assurait à l'architecte de nouvelles possibilités d'expression enrichissant le vocabulaire dont il disposait.

C'est en 1950 dans le projet qui visait à édifier, près de l'hôtel Quitandinha à Petrópolis, un gigantesque immeuble d'appartements (8), que nous voyons timidement apparaître l'idée des piliers en V : très élancés et coupés à mi-hauteur par la dalle de l'entresol, ce qui leur aurait sans doute fait perdre leur unité, il ne semble pas (pour autant qu'on puisse juger sur les photomontages publiés) que ceux-ci eussent été susceptibles d'apporter une note de relief décisive dans une composition qui n'était plus à l'échelle humaine. Ils ne prirent réellement forme que l'année suivante au Palais de l'Agriculture, destiné à faire partie du vaste ensemble que la ville de São Paulo avait décidé d'ériger dans le quartier d'Ibirapuera pour fêter le quatrième centenaire de sa fondation en 1954 (9). On les retrouve en fait à peu près identiques dans ce bâtiment, finalement construit en 1955 mais jamais totalement achevé, à l'hôpital "Sul América" (10) à Rio de Janeiro et dans l'immeuble que Niemeyer fut chargé de réaliser à Berlin dans le quartier Hansa (11), au cours d'une expérience d'urbanisme à laquelle les plus célèbres architectes mondiaux furent invités à participer (1955). Un pas de plus vers la séparation structurale entre les pilotis et l'ossature du bloc proprement dit avait cependant été franchi entre le Palais de l'Agriculture et l'hôpital Sul América, où les traditionnelles colonnes avaient été substituées par une armature quadrillée de lames

de béton. Niemeyer était désormais très proche de la conception mise en honneur par Le Corbusier à Marseille : l'indépendance des pilotis n'était pas encore absolue du point de vue technique, mais elle l'était devenue du point de vue plastique. Les piliers en V de Niemeyer (pl. 104) tirent leur valeur esthétique de la sûreté des proportions qui leur ont été données et du contraste dynamique qu'ils offrent avec l'aspect statique du pur parallélépipède rectangle qui les surmonte; leur amincissement progressif au fur et à mesure qu'ils se rapprochent de la masse supportée renforce l'impression d'un équilibre audacieux et la sensation de légèreté qui en résulte. Il n'en est par contre pas de même pour les pilotis en W (pl. 106), qui ne sont d'ailleurs pas une variante postérieure des précédents mais une invention strictement contemporaine destinée à des constructions énormes comme l'ensemble résidentiel "Gouverneur Kubitschek" à Belo Horizonte (12), conçu en 1951 et encore inachevé à ce jour. La puissance recherchée s'est bel et bien transformée en une épouvantable lourdeur, que n'a pas atténuée la taille des bâtiments; l'échec a été total aussi bien dans la réalisation précédente que dans l'édifice California (13) à São Paulo (1951-1954), violemment critiqué, à juste titre cette fois, par Max Bill lors de son passage au Brésil (14).

Bien que n'ayant pas exercé la même influence que les piliers en V, les supports du Palais des Nations et du Palais des Etats dans le parc d'Ibirapuera méritent également d'être signalés. L'ossature de ces pavillons pourrait à première vue paraître tout à fait classique, avec ses rangées parallèles constituées de fines colonnes, s'il n'y avait le brusque passage des quatre files du rez-de-chaussée aux six files de l'étage par l'intermédiaire de consoles obliques : ces dernières se détachent au niveau du sol des colonnes extérieures du rez-de-chaussée pour aller soutenir de part et d'autre, à l'aplomb de l'avancée de l'étage, la nouvelle file courant tout au long de la paroi vitrée, abritée ou non par des brise-soleil suivant l'orientation (pl. 108). Colonnes et consoles sont en ciment armé et correspondent à une organisation structurale d'essence foncièrement rationaliste; elles évoquent toutefois de façon frappante le phénomène naturel de la branche naissant du tronc et cette ressemblance a été exploitée consciemment : l'amincissement progressif des consoles et la disposition des coffrages en cylindres successifs de dimensions soigneusement calculées pour que les intersections rappellent discrètement les noeuds du bois, ne sont pas des artifices fortuits; l'effet a été voulu et le résultat a correspondu à l'attente des architectes. Là encore les supports jouent un rôle essentiel; on peut même dire que ce sont eux qui contribuent de façon décisive à la plastique des bâtiments.

De ces divers types de pilotis surgis de l'esprit imaginaire de Niemeyer en l'espace de quelques mois (tous datent en effet de l'année 1951), un seul devait réellement s'imposer par la suite et être adopté par d'autres architectes : le pilier en V, rapidement devenu un motif courant de l'architecture brésilienne et internationale (15). Le W par contre fut presque aussitôt abandonné par son inventeur lui-même, qui perçut l'échec formel qu'il représentait; quant à l'ensemble colonne-console des pavillons d'Ibirapuera, c'était certes une trouvaille originale, valable dans un contexte donné, mais sa répétition systématique aurait été insupportable et pour une fois personne ne s'y risqua (16).

2) Arcs, voûtes et rampes : Le respect d'une stricte chronologie aurait dû nous amener à traiter cette matière avant d'aborder le problème des pilotis; les recherches de Niemeyer sur ces derniers ont en effet été relativement tardives, ne s'étant manifestées qu'à partir de 1951 alors que celles sur les arcs et les voûtes avaient fait leur apparition dès les oeuvres de jeunesse de l'architecte et avaient abouti dès 1943 à une réussite magistrale comme l'église de Pampulha. Nous ne pouvons toutefois oublier que des essais de ce genre, visant à briser le schéma orthogonal du premier rationalisme, ont traduit un penchant naturel pour les lignes courbes et un désir profond de liberté en matière formelle. Il était donc logique de ne pas dissocier totalement les re-

cherches structurales de cet ordre de celles purement plastiques qui dans certains travaux ont abouti à l'adoption de la forme libre comme base de la composition. Il nous a donc paru nécessaire de rapprocher ces deux aspects en les traitant successivement, sans solution de continuité.

C'est une fois de plus chez Le Corbusier qu'on peut trouver la source d'inspiration primitive de Niemeyer dans le domaine qui nous intéresse. La voûte surbaissée prévue en 1938 à la maison Oswaldo de Andrade' (17) et le grand arc à tirants auquel aurait été suspendue une des extrémités de la couverture du Stade de Rio de Janeiro (1941) (18) étaient des reprises directes d'idées antérieures du maître franco-suisse, respectivement empruntées à une maison de campagne construite en 1935 près de Paris (19) et au projet proposé en 1931 pour le Palais des Soviets à Moscou (20). Nous avons vu cependant que le jeune brésilien avait su se dégager rapidement de la simple imitation et était parvenu à Pampulha à l'élaboration d'un langage personnel frappant par son assurance et son originalité.

Les années qui suivirent la grande période créatrice de 1942-1943, moins fécondes en matière d'invention proprement dite, furent surtout consacrées à des variations sur les thèmes précédemment mis au point. C'est ainsi que la succession de voûtes conjuguées du chevet de l'église Saint François d'Assise fut réutilisée dans divers projets (21) avec quelques variantes portant sur le rayon adopté et sur le mode de sus-

tentation, mais il ne s'agissait plus que de motifs secondaires, chargés de se fondre dans un ensemble en y apportant une note de contraste; réservée à des constructions basses qui n'étaient généralement que de simples annexes placées soit à même le sol soit sur le toit-terrasse de grands édifices, cette forme connut un grand succès et donna lieu à des abus de la part des imitateurs de Niemeyer.

Comme pour les pilotis, ce furent les années 1950-1951 qui virent réellement naître un vocabulaire nouveau fondé sur l'emploi d'un voile mince en béton accroché à une série de portiques en ciment armé. L'idée était apparue dès 1948 dans un projet de théâtre destiné à compléter le Ministère de l'Education (22) tout en s'opposant plastiquement à lui. Les arcs imaginés avaient une souplesse extrême : leur dessin ondulant calculé à la limite de l'équilibre et leur disposition oblique en faisceau exploitaient à fond la malléabilité du matériau utilisé dans un sens dynamique. Le contraste avec le Ministère était violent et dramatique, malgré la reprise des mêmes motifs d'azulejos sur les murs extérieurs; il était voulu et correspondait bien à la tendance de l'architecte au cours de cette période. Il est heureux toutefois que le bâtiment en question n'ait pas été réalisé car il aurait brisé une harmonie préétablie fondée sur d'autres principes; ses formes audacieuses n'auraient pu qu'attirer l'oeil et ruiner la hiérarchie logique, détournant bon gré mal gré l'attention

du passant sur l'ouvrage secondaire aux dépens de l'édifice principal.

L'application du même principe donna par contre d'excellents résultats aux usines Duchen (1950-1951) situées à la sortie de São Paulo sur la route de Rio de Janeiro (23). Toute fantaisie ondulante a disparu dans le dessin des portiques parallèles qui forment l'ossature des bâtiments industriels, mais la parenté avec les précédents n'est pas niable; même la dépression centrale a été conservée, bien que résultant cette fois de la conjonction de deux arcs (pl. 111) et non d'un mouvement continu. L'effet est certes différent : toute mollesse et tout sentiment d'équilibre précaire ont disparu, le dynamisme est plus nuancé, donnant à la construction un aspect de rigueur convenant à une usine sans toutefois renoncer à une expression formelle originale. On ne peut qu'admirer la manière dont Niemeyer et Uchôa ont su adapter une solution plastique déjà pressentie antérieurement à un programme fonctionnel tout différent et tirer des impositions de ce programme la mise au point de l'aspect final donné à la solution en question.

Ce fut également en 1950, dans un club construit à Diamantina (Minas Gerais) (24), que Niemeyer aborda le problème des arcs et des voûtes à longue portée. L'ouvrage, accroché à un palier aménagé sur un terrain à forte pente, est constitué par la superposition d'une arche plate-forme inspirée des ponts

de Maillart et d'une seconde voûte en arc tendu prenant appui sur le sol même en quatre points encadrant le premier élément (pl. 112); cette ossature, audacieuse et inattendue dans un bâtiment de ce type, a parfaitement répondu aux besoins; elle a permis d'aménager de vastes espaces libres bien abrités ou largement ouverts sur l'extérieur et de belles terrasses dans le prolongement de ces derniers; l'adaptation à un site difficile est excellente et le club paraît un pont jeté entre les deux parties d'une ville coupée par une étroite vallée; le jeu des arches et la tension qui en résulte, la transparence des volumes et la légèreté de l'ensemble en font une composition notable, d'un indéniable effet plastique entièrement fondé sur des recherches structurales.

Si nous venons de citer le nom de Robert Maillart, l'ingénieur suisse qui a opéré au début du siècle une révolution dans le domaine des ponts en ciment armé, ce n'est pas pour signaler une simple ressemblance accidentelle; en 1950 précisément l'oeuvre de Maillart a connu une diffusion internationale considérable grâce à la grande exposition rétrospective tenue à Genève pour commémorer le dixième anniversaire de sa mort; Niemeyer ne s'est pas rendu en Europe à cette occasion, mais les grandes revues d'architecture ont accordé à l'événement la place qu'il méritait; une pure coïncidence chronologique serait vraiment curieuse et il est plus que vraisemblable que nous tenons là la source d'inspiration de l'architecte

dans le club de Diamantina, ce qui n'enlève d'ailleurs rien à l'originalité de la solution qu'il a su rencontrer.

Cette solution fut reprise dans divers projets, mais ceux-ci n'eurent pas la chance d'être menés à terme. Le club libanais de Belo Horizonte (25), non construit, offrait une variante sur le même thème, poussée dans un sens encore plus dynamique par la fusion opérée entre la plate-forme et la double voûte conjuguée qui lui servait partiellement de support. Une parenté évidente avec ces ouvrages se retrouvait aussi dans l'annexe prévue (et non réalisée) devant la façade de l'hôpital "Sul América" (26), où les jeux d'arcs se seraient combinés avec des jeux de volumes pour trancher sur l'aspect rectiligne et uniforme du bloc principal, rappelant avec bonheur mais discrètement le fond naturel mouvementé constitué par le pic du Corcovado, sur lequel se détachait vigoureusement le bloc en question.

La recherche de formes structurales toujours plus dynamiques atteignit son apogée en 1954 à l'auditorium du collège d'état de Belo Horizonte (27) (pl. 113) qui paraît un véhicule aérien posé sur le sol dans l'attente d'un éventuel décollage. Là encore il y a contraste avec le bâtiment principal contenant les classes, qui prime par la simplicité, mais contraste violent cette fois, si violent même qu'on ne peut parler d'une composition d'ensemble équilibrée. Le fuseau aérodynamique de l'auditorium (qu'on ne peut d'ailleurs qualifier d'invention

gratuite, car il a été inspiré au départ par des considérations fonctionnelles) monopolise l'attention et devient bon gré mal gré la pièce essentielle, s'imposant avant tout par elle-même et seulement en second lieu comme élément d'une totalité. Il en résulte une sorte d'inversion dans la hiérarchie logique qu'on retrouve dans diverses oeuvres de Niemeyer à cette époque, ce qui a parfois nui à la valeur intrinsèque de certaines de ses trouvailles. Malgré ce défaut évident, l'auditorium du collège de Belo Horizonte reste un des morceaux de bravoure de l'architecte; celui-ci a su exploiter à fond la souplesse du ciment armé pour produire une impression de mouvement et donner à son ouvrage une allure quelque peu étrange, frappant par sa nouveauté mais conservant une étonnante pureté dans le volume ainsi mis au point.

Le même souci de dynamisme et de flexibilité s'est marqué dans les jeux de rampes qui ont assumé un rôle important dans la création d'effets spatiaux internes. Les tentatives les plus audacieuses et les plus complètes en la matière se sont produites dans deux des pavillons du parc d'Ibirapuera. Celles qui ont abouti dans le palais de l'Industrie (1953) à la superposition d'une série de fers à cheval au tracé hélicoïdal supportés par une ossature inattendue et pleine d'envolée se justifiaient pleinement; il y avait là un symbole valable de l'ère de la machine (28) et un mariage heureux avec les courbes sinueuses des balcons que formaient

à cet endroit les galeries supérieures pour dégager l'espace nécessaire à l'appréciation de la virtuosité technique ainsi démontrée (pl. 109). Les rampes du Palais des Arts impressionnantes de légèreté étaient par contre plus discutables sur le plan rationnel et psychologique, car l'ambiance créée ne convenait guère à la destination de l'édifice (29); celui-ci avait été conçu comme un brillant morceau d'architecture pure, où les préoccupations plastiques l'emportaient sur toute autre considération.

Les recherches structurales de Niemeyer exécutées au cours des années 1950-1954 (et il nous faudrait rajouter à celles que nous venons d'énumérer l'essai de toit suspendu de la maison Cavanelas (30) à Pedro de Rio qui servit plus tard de source d'inspiration pour la chapelle Notre-Dame de Fátima à Brasilia), ont donc été des plus variées, mais elles ont toutes visé à la naissance de formes neuves permises par la ductilité du matériau presque exclusivement employé : le béton. Séduit par cette qualité qui ouvrait à l'architecte des horizons inédits, Niemeyer ne se cantonna cependant pas étroitement dans le domaine de la pure structure, où les considérations fonctionnelles jouaient toujours un rôle régulateur; il profita également de la liberté qui lui était offerte par la technique pour mettre au point une architecture qui ressemblait par certains aspects à de la véritable sculpture.

II.- L'EXPLOITATION DE LA FORME LIBRE

Nous avons vu apparaître la forme libre à l'entresol du pavillon de New York et surtout au restaurant de Pampulha, où la marquise ondulait en accompagnant le contour de la petite île, produisant un effet de détente des plus heureux dans un édifice intégré à l'ambiance naturelle. Niemeyer reprit fréquemment ce thème, mais ne l'utilisa que rarement comme élément central de ses compositions, car seules des conditions tout à fait exceptionnelles s'y prêtaient réellement. Il n'hésita par contre jamais à s'en servir comme motif secondaire destiné à introduire de la diversité dans de grands ensembles entourés d'espaces libres ou de jardins (31). Ses imitateurs ne surent malheureusement pas toujours comprendre cet impératif et on vit fleurir des marquises serpentant sans rime ni raison sur des terrasses ou devant des entrées d'immeubles ne bénéficiant d'aucun recul appréciable par rapport à la rue. Cet emploi abusif, devenu une mode horrible dans la main d'architectes sans talent, contribua à discréditer ce genre de motif qui exigeait le coup de patte d'un véritable artiste.

Dès 1946 pourtant, Niemeyer, qui n'avait jusque-là fait appel aux lignes souples que pour le dessin de dalles horizontales, franchissait un nouveau pas; il dotait le siège de la banque "Boavista" (32) à Rio de Janeiro d'un mur en bri-

ques de verre ondulant entre les pilotis de la façade latérale. C'était là une tentative d'autant plus audacieuse que le bâtiment était grevé de strictes servitudes ; il donnait en effet sur l'énorme avenue Président Vargas, ouverte en 1942 et à laquelle les législateurs avaient cru assurer un caractère monumental par des règlements édictant non seulement le gabarit des édifices, mais même le recul prévu au rez-de-chaussée et les dimensions des colonnes rondes placées à l'aplomb de la galerie ainsi créée (pl. 114). Niemeyer respecta intégralement les restrictions prévues et démontra qu'un architecte au sens plastique développé n'était nullement paralysé par celles-ci (33). Il reprit toutefois sa liberté avec vigueur là où il le put, imaginant cette paroi translucide serpentant avec bonheur pour masquer les colonnes et définir un espace intérieur d'une extrême flexibilité (pl. 115). Le procédé fut fréquemment imité (34), avec des résultats qui bien souvent ne furent pas des plus satisfaisants. Niemeyer lui-même connut un échec retentissant à l'immeuble California (35) de São Paulo, où il crut combattre la lourdeur des piliers par la fluidité de la galerie du rez-de-chaussée; or la disposition purement arbitraire des devantures courbes des magasins n'a fait qu'ajouter un nouvel aspect malheureux au premier et apporter de l'eau au moulin de Max Bill (36).

L'idée d'appliquer le plan serpentin à un ouvrage entier et non plus à de simples parois n'est pas cette fois à porter au crédit de Niemeyer, car le premier qui l'appliqua au Brésil fut bel et bien Reidy dans son ensemble de Pedregulho (37). Niemeyer ne fit que la reprendre dans les édifices Copan (38) à São Paulo (1951-1963) et Itatiaia (39) à Campinas (état de São Paulo). Il s'agissait d'ailleurs d'une forme très régulière, dont le traitement géométrique conduisait à des volumes purs ne rompant pas avec l'esprit classique.

Il n'en est pas tout à fait de même pour l'immeuble d'appartements situé à l'angle de la place Liberdade et de l'avenue Brasil (40) à Belo Horizonte (1954-1960). Ce bâtiment de douze étages se dresse dans une position privilégiée sur l'un des points hauts de la ville; ses habitants bénéficient donc d'une vue magnifique; le terrain triangulaire et fortement incliné n'a pas gêné Niemeyer, car il s'agissait d'un espace libre entre trois voies publiques, largement dégagé sur deux de ses faces et n'ayant pour tout voisinage que des constructions relativement basses. L'architecte en profita pour donner le feu vert à son imagination; il conçut un plan tréflé où courbes convexes et concaves s'équilibrent harmonieusement en une composition dont le mouvement n'exclut pas une très grande pureté de lignes et de volumes (pl. 116). Niemeyer s'est-il inspiré du vieux projet de

gratte-ciel en acier et verre mis au point par Mies Van der Rohe (41) en 1920-1921 ? C'est infiniment probable, car certaines ressemblances sont frappantes, mais l'adoption d'un plan similaire n'impliquait nullement un traitement dans le même esprit. Le maître allemand jouait sur une transparence absolue qui dissolvait la masse et atténuait l'étrangeté des formes; il s'agissait d'une démonstration technique qui n'échappait pas à la rigidité inhérente aux matériaux proposés. L'édifice de Niemeyer est par contre bien vivant (si l'on peut dire), avec ses jeux de pleins et de vides renforcés par l'animation des brise-soleil, sa parfaite souplesse soulignant les audaces plastiques permises par le ciment armé, l'orgueilleuse assurance de sa beauté issue d'un contour certes inattendu mais soigneusement ordonné en une figure régulière n'ignorant pas la symétrie. C'est sans doute ici que Niemeyer a poussé le plus loin ses tentatives de liberté formelle en ce qui concerne les immeubles à étages multiples. Il se garda bien toutefois de passer la mesure qu'imposait implicitement des programmes de ce type et sut maintenir son imagination dans les limites du rationnel.

La forme tout à fait libre, sans rapport immédiat avec la géométrie traditionnelle, n'était réellement susceptible de servir le motif fondamental que dans quelques cas assez rares (42), mais Niemeyer qui l'appréciait comme moyen d'expression, n'hésita pas à profiter des occasions qui lui furent

offertes. Outre le restaurant de Pampulha déjà étudié précédemment, on compte deux réalisations importantes sur ce thème : la grande marquise du parc d'Ibirapuera à São Paulo et la seconde maison de l'architecte à Rio de Janeiro.

Il peut paraître curieux que dans un ensemble architectural comme celui du parc d'Ibirapuera (1951-1954) composé de multiples pavillons dont nous avons déjà eu et aurons encore l'occasion de souligner l'importance, on puisse considérer une marquise, même gigantesque, comme l'élément de base de la composition. Le fait est pourtant indiscutable (pl. 107). C'est le véritable trait d'union entre les édifices; le gabarit, la plastique et la disposition de ces derniers avaient été calculés de manière à obtenir un équilibre; aucun d'eux ne devait primer, s'imposer aux autres; ils ne devaient exister qu'en fonction d'un tout, dont la partie centrale était sans contredit le moyen de liaison constitué par la marquise. Or pour cette marquise, Niemeyer et ses associés ont choisi un tracé sinueux où prédominent des courbes capricieuses qu'on aurait retrouvées dans l'aménagement des jardins confiés au paysagiste Burle Marx, si ceux-ci avaient été réalisés. Faut-il y voir avec M. Joaquim Cardoso (43) la représentation géométrique des modernes fonctions mathématiques ? Cette interprétation de l'ingénieur-poète nous paraît bien improbable, tout au moins comme source d'inspiration des architectes. Ne serait-ce pas plutôt une manifestation typique du

goût de Niemeyer pour les jeux de contrastes, si caractéristiques de cette période de son oeuvre ? Contrairement d'ailleurs à ce que pensait alors M. Cardoso, à qui nous nous garderons bien de jeter la pierre (44), l'ensemble d'Ibirapuera a beaucoup plus marqué la fin d'une époque et d'une manière qu'une nouvelle orientation de l'architecture de Niemeyer.

On y décèle bien sûr certains présages de l'évolution future, mais cette réalisation est d'abord et avant tout la synthèse où apparaissent le plus étroitement associées les trois composantes du style de celui-ci avant le tournant de 1955 : recherches structurales dynamiques (45), forme libre, jeux de volumes purs s'équilibrant mutuellement.

Peut-on déduire qu'il est résulté de cette synthèse un chef-d'oeuvre particulièrement significatif ? Nous ne le pensons pas et il ne faut pas chercher uniquement la raison de cet état de fait dans les altérations qui ont été apportées au projet. La suppression de l'auditorium, la construction de stands en maçonnerie sous la marquise, l'abandon des jardins primitivement prévus ont à juste titre été invoqués pour justifier l'échec relatif de ce qui devait être une grande réalisation plastique. On ne saurait toutefois oublier que d'autres défauts ont surgi lorsqu'on est passé du stade de la maquette à celui de l'exécution : par suite de sa taille fantastique la marquise n'a pas joué le rôle optique et psychologique qui lui était dévolu; faute de pouvoir la saisir dans

sa totalité, le promeneur n'en percevait ni la variété, ni le véritable sens dans la composition; il reste indifférent. Il y a donc là une erreur d'échelle qui a nui à la puissance et à la beauté intrinsèque de la première tentative faite par Niemeyer en matière de création d'un vaste ensemble monumental (46); la forme libre ne se prêtait pas à ce genre de programme et l'architecte le comprit bien; il sut tirer de cet essai imparfaitement réussi la leçon qui s'imposait; la démonstration en fut fournie un peu plus tard par l'éclatante revanche prise à Brasilia.

Le chef-d'oeuvre de Niemeyer dans le domaine de l'application de la forme libre est sans contredit la maison qu'il se fit construire en 1953 dans le quartier périphérique de Gávea (47), à Rio de Janeiro. Le terrain choisi pour cette demeure, conçue comme une oasis perdue en pleine nature tropicale, se trouvait placé sur une pente très forte, près d'une des routes d'accès à la forêt de Tijuca et aux montagnes qui dominent la ville de toute part. Neutralisation des côtés négatifs du relief et utilisation de ses avantages, maintien maximum de l'admirable vue ménagée sur la mer en contrebas, respect intégral du site furent les trois principes qui orientèrent la composition architecturale. L'ordre généralement adopté dans une maison disposée sur deux niveaux fut délibérément inversé : les chambres furent reléguées au sous-sol, où elles conservaient tout de même la jouissance du panorama

sur la baie, tandis que la partie haute était réservée aux pièces de séjour donnant de plain pied tant sur le jardin que sur la terrasse aménagée au-dessus des constructions précédentes (pl. 117). Cette organisation aboutit à une séparation optique absolue des deux blocs constituant la maison; le premier disparaît au profit exclusif du second, se contentant d'offrir à celui-ci un véritable sol artificiel; l'illusion est si complète qu'aux yeux d'un observateur non prévenu l'édifice paraît se limiter à ce qui n'est en réalité que l'étage supérieur. Cette rupture a paru arbitraire et insoutenable à un esprit aussi étroitement épris de logique fonctionnelle que Max Bill (48) et a également été critiquée par l'italien Ernesto Rogers (49), lors de leur visite au Brésil en 1954. C'est pourtant elle qui a permis une symbiose entre l'architecture et le paysage (pl. 118) poussée à un degré rarement atteint et de ce fait la création d'une nouvelle unité profonde sous une apparente incohérence. Le principe de base est le même qu'au restaurant de Pampulha: une mince dalle horizontale découpée en une série de courbes harmonieuses empruntées au contexte naturel abrite un espace indéfini qui se poursuit sans solution de continuité de part et d'autre. Bien qu'il s'agisse cette fois d'une habitation fermée et non plus d'une marquise ouverte, la fusion extérieur-intérieur est plus complète que dans la tentative précédente; la transparence absolue des parois constituées pour la plu-

part de simples glaces, la légèreté des supports de la couverture (fins montants d'acier substituant les colonnes en ciment armé) (50), l'uniformité du sol dont le carrelage unique s'étend de l'aire de la piscine à la terrasse postérieure en passant à travers la maison proprement dite, sont des facteurs qui renforcent cette recherche d'intégration spatiale.

Le résultat obtenu peut ne pas satisfaire tous les goûts, mais force est de reconnaître qu'il a pleinement correspondu à l'intention manifestée; la cohérence entre le traitement externe et le traitement interne a été totale puisque l'un et l'autre visait à identifier architecture et paysage sans toutefois que la première perde ses droits pour cela. Toute confusion absolue fut donc soigneusement évitée. Extérieurement la parenté formelle a été si poussée que l'accord se réalise sans effort, mais une savante distinction a été maintenue par l'intermédiaire de la couleur : la tache blanche du bâtiment tranche sur la verdure de la végétation, tandis que la piscine qui reflète indistinctement l'une et l'autre dans ses eaux bleues assure une transition idéale. Intérieurement l'élément primordial de la décoration de la salle de séjour est bel et bien la nature externe (et le paradoxe n'est qu'apparent) : la personne installée dans cette pièce s'y trouve plongée, de son plein gré ou à son corps défendant, du fait de la continuité spatiale imaginée; quel-

ques parois pleines judicieusement disposées, quelques contrastes colorés de matériaux habilement choisis empêchent malgré tout la dissolution pure et simple de l'architecture dans le paysage et canalisent étroitement la distribution d'espaces d'une extrême fluidité certes, mais bien déterminés dans leur orientation et parfaitement perceptibles.

Admiré comme une éblouissante manifestation du génie plastique de Niemeyer, cet ouvrage a eu un retentissement considérable sur le plan international, mais il a aussi été sévèrement critiqué. Max Bill déclara sans ambages que la forme libre ne se justifiait que si elle était fonctionnelle, cas tout à fait exceptionnel en architecture. Il ne vit dans la maison de Niemeyer, qu'un caprice purement décoratif et il se refusa à la considérer comme une oeuvre valable, digne d'intérêt à un titre quelconque. L'outrance même de son indignation et ses attaques violentes à la quasi-totalité des réalisations de la jeune école brésilienne ne firent qu'indisposer ses auditeurs, conscients d'être victimes d'une flagrante injustice. Plus compréhensif, Gropius, qui visita la villa en même temps que l'artiste suisse (51), ne trouva pas fondés les reproches de son collègue, soulignant que celui-ci n'avait pas tenu compte de l'atmosphère de Rio de Janeiro, "où chacun semble vivre dans l'air sans s'en apercevoir". Cette attitude polie n'était cependant nullement une approbation, comme le prouvent la flèche décochée à pro-

pos des défauts de construction qui n'avaient pas la même importance qu'en pays tempéré (52) et la qualification d'oiseau de paradis accordée à Niemeyer; elle ressemblait beaucoup à la sollicitude d'un professeur pardonnant à un élève doué des inconséquences de jeunesse et les effets d'une mentalité insuffisamment développée.

La critique la plus sérieuse et la plus pondérée fut sans contredit celle d'Ernesto Rogers, qui n'en fut pas moins assez mal reçue au Brésil lorsqu'elle fut publiée successivement par deux revues spécialisées, la première italienne, la seconde anglaise (53). Tout en reconnaissant la parfaite réussite de la fusion de cette architecture dans un paysage "orgiastique" dont elle reprenait les formes, Rogers décelait dans cette identification avec la nature une confusion romantique (54); en bon méditerranéen amateur du traditionnel patio et de la maison tournée vers le dedans, il n'appréciait pas personnellement le caractère d'extroversion donné à la composition mais se demandait s'il avait "le droit de condamner un poète qui par suite d'une formation diverse de son esprit et de suggestions diverses de sa terre natale pouvait légitimement s'engager dans d'autres voies."

Tout dépendait en fait d'une question de point de vue. A des esprits imbus d'une conception strictement fonctionnelle de l'architecture, à ceux qui étaient soucieux d'une

rigoureuse logique formelle laissant peu de place à l'imagination, le caractère inattendu et l'extrême liberté plastique de la villa de Niemeyer paraissaient un sacrilège, contre lequel on se rebellait ou qu'on tolérait d'un air condescendant suivant son tempérament. Le même ouvrage enchantait par contre les partisans d'une architecture "moderne" libérée des contraintes et de la monotonie qui l'avaient pendant un certain temps étouffée; c'était même pour certains un manifeste éblouissant d'une ère nouvelle entamée depuis peu et dont Le Corbusier avait à Ronchamps une fois de plus été le pionnier.

Les passions retombées, il est assez facile de faire le point. Ecartons tout d'abord les objections basées sur des questions de goût personnel en matière d'habitation. Bien des gens ne se sentiraient pas à l'aise dans un tel cadre et préféreraient à sa fluidité immatérielle la solidité d'un abri plus classique (55); c'est absolument sûr, mais après tout l'architecte l'a construit pour lui et ne l'a imposé à personne. C'est donc sur un autre plan qu'il convient de juger. Or on ne peut nier qu'il s'agit d'une création originale, plastiquement très réussie : cette demeure a sans doute été une fantaisie, mais une fantaisie pleine de charme, parfaitement adaptée au site et aux intentions de son auteur et, qui plus est, fruit d'une logique très rationnelle sous l'apparente insouciance de son aspect. Il ne faut pas toute-

fois en exagérer par trop l'importance. Oeuvre exceptionnelle qui ne trouvait place que dans un contexte très particulier, ce caprice architectural plaisant n'ouvrait pas une voie d'avenir. Niemeyer le comprit bien, puisqu'il élimina radicalement la forme libre de son répertoire à partir de l'autocritique à laquelle il se livra en 1955, alors qu'il poursuivit ses recherches sur les structures, déjà étudiées, et celles sur les volumes dont il nous faut maintenant parler.

III.- LE TRAITEMENT DES VOLUMES

L'importance accordée par Niemeyer au traitement des volumes, déjà constatée lors de ses premières oeuvres, ne s'est pas démentie par la suite. On pourrait nous objecter qu'il ne s'est pas agi d'un chapitre totalement indépendant et que les recherches de ce type ont été liées aux recherches structurales, voire aux recherches purement formelles déjà étudiées. C'est l'évidence même dans bien des cas et pour nous en tenir à deux exemples caractéristiques nous rappellerons à ce sujet le bâtiment principal de l'usine Duchen, volume neuf déterminé par l'ossature en portiques arqués disposés parallèlement, et l'immeuble de la place Liberdade à Belo Horizonte, dont la masse paraît avoir été sculptée par l'imagination de l'architecte. Nous ne revien-

drons naturellement pas sur le sujet lorsque celui-ci a déjà été abordé, mais les quelques considérations antérieures sur ce point sont loin d'épuiser la question. Il nous faut maintenant la reprendre en elle-même, car les jeux de volumes, simples ou complexes, sont un des éléments essentiels du vocabulaire architectonique de Niemeyer, dont l'expression a varié en fonction des contingences.

L'architecte n'a certes pas joui de la même liberté pour tous ses projets. Les servitudes imposées par l'existence d'un site étroit, parfois irrégulier, et par la nécessité d'utiliser au maximum celui-ci pour des raisons d'ordre économique, ne lui laissèrent par exemple qu'une initiative réduite pour le choix du volume global des gratte-ciel à usage de bureaux situés au coeur des grandes villes de Rio de Janeiro, São Paulo et Belo Horizonte. Le prisme s'imposait et fut systématiquement adopté; il est toutefois intéressant de noter que l'architecte a presque toujours cherché pour celui-ci une forme d'ensemble aussi régulière que possible, refusant souvent de construire des étages complémentaires en retrait autorisés par les règlements municipaux afin de conserver la pureté du parallélépipède rectangle généralement utilisé ou s'efforçant de rectifier au maximum par les artifices optiques l'inégalité flagrante du terrain occupé (56). Le souci d'un volume clair et pur est donc ici parfaitement apparent; l'animation plastique provient unique-

ment du traitement des façades grâce à des types variés de brise-soleil (57) alternant avec la surface uniforme des parois vitrées laissées à découvert; quant aux recherches spatiales elles sont limitées au rez-de-chaussée, où les jeux de rampes, de balcons et l'ondulation des cloisons offrent un contrepoint à la rigueur géométrique de la masse générale.

On retrouve les mêmes préoccupations dans les immeubles à étages multiples construits au milieu d'un terrain dégagé, mais cette fois l'architecte, plus libre dans ses mouvements, en a profité pour ne pas s'en tenir au volume unique. Il s'est livré à des juxtapositions audacieuses de formes indépendantes s'équilibrant par leur opposition relative pour se fondre en un tout harmonieux ou du moins voulu tel. Il n'est pas douteux que les problèmes fonctionnels ont contribué à orienter les solutions finalement proposées : c'est ainsi que l'adoption du parallélépipède rectangle pour les blocs principaux relevait d'une logique élémentaire et que l'idée de concentrer les axes de circulation verticale dans des tours extérieures relativement isolées se justifiait par le souci d'éviter la propagation d'un incendie éventuel par l'intermédiaire des cages d'ascenseurs et d'escaliers (58). Ces données n'étaient pas toutefois des impositions absolues; si Niemeyer les a adoptées, ce n'est pas seulement parce qu'elles apportaient une réponse satisfaisante aux questions matérielles, mais aussi parce qu'elle lui offraient des possibilités d'expression esthétique.

Examinons par exemple l'hôpital "Sul América" à Rio de Janeiro (59). Les jeux de masses sont évidents; ils ont été conçus en fonction d'une hiérarchie qui contribue à l'impression finale de simplicité de la composition. Comme au Ministère de l'Éducation et de la Santé les services essentiels ont été regroupés dans un volume unique, d'une pureté absolue, dont les façades plates et rectilignes s'imposent plastiquement par l'habile distribution des éléments qui la constituent, la sûreté du choix des matériaux, la perfection des proportions, enfin l'impeccable emploi de la couleur dans le traitement des surfaces (60). L'ouvrage vaut cependant tout autant par les parties annexes (61), dépendances sur le toit et surtout tour des ascenseurs, tranchant par leur blancheur éclatante et leur plan à tendance elliptique sur le fond coloré aux lignes rigides du bloc principal (pl. 103). La répartition de ces masses secondaires, à la fois indépendantes et intégrées, obéit à un équilibre soigneusement calculé, qui stabilise l'ensemble tout en le rehaussant par des accents puissants (pl. 104). Il est certain que l'incontestable réussite que constitue l'hôpital "Sul América" ne résulte pas uniquement d'une heureuse distribution des volumes le constituant et nous avons vu le rôle joué dans ce bâtiment par les éléments de structure, sans parler du complément que lui apportent les jardins aux formes souples de Roberto Burle Marx (pl. 105), mais on ne saurait nier qu'il s'agit là d'une des caractéris-

tiques fondamentales de l'ouvrage en question et du style de Niemeyer.

Le résultat n'a certes pas toujours été aussi satisfaisant et l'architecte a parfois perdu le sens de la mesure, comme dans l'ensemble résidentiel "Gouverneur Kubitschek" de Belo Horizonte. Là aussi, le principe avait consisté à opposer des volumes simples bien définis (62) pour former un tout cohérent, mais les énormes constructions qui en sortirent ont échappé à toute échelle humaine (63). La manière de Niemeyer ne s'est d'ailleurs jamais accommodé du gigantesque, où ses qualités fondamentales, imagination plastique et sens des proportions ne pouvaient s'exprimer de façon valable. Des maquettes et des photomontages ont parfois pu faire illusion et donner l'impression d'un parfait équilibre, mais ce dernier était irrémédiablement rompu à la réalisation lorsque l'horizon de la fourmi terrestre se substituait à la vue cavalière ou même à la vue à vol d'oiseau artificiellement créées et ne permettaient plus de saisir l'ensemble d'un seul coup d'oeil à partir de points privilégiés; lourdeur et sensation d'écrasement remplaçaient alors la légèreté caractéristique que Niemeyer a su apposer comme un sceau personnel sur toutes ses grandes réussites.

Les jeux de volumes, qui constituaient une des principales touches du répertoire de Niemeyer quand celui-ci abordait de grandes compositions, se sont naturellement retrouvés

comme un des traits essentiels de l'ensemble d'Ibirapuera. Comme nous l'avons déjà signalé (64), il n'y avait pas cette fois un bloc principal et des blocs secondaires, mais une succession de pavillons d'égale importance reliés par une immense marquise dont le tracé libre contrastait avec les formes géométriques des bâtiments. Celles-ci avaient été imaginées et distribuées de manière à s'équilibrer, l'originalité plastique des uns compensant la masse plus vaste mais plus classique des autres. Nous ne nous attarderons pas sur ces dernières (palais des Etats, palais des Nations, palais de l'Industrie) qui ne présentent individuellement aucun intérêt particulier. Il n'en est par contre pas de même pour la large coupole, très basse par rapport à l'extension de son diamètre, du palais des Arts (pl. 110), devenu plus tard musée de l'aviation, et pour le prisme triangulaire reposant sur une de ses arêtes qu'aurait été l'auditorium, malheureusement non construit. Les deux ouvrages avaient en effet été conçus pour se faire pendant et devaient s'affirmer comme des pièces maîtresses du projet. L'acuité des angles et l'aspect aérien du second édifice se seraient opposés de manière frappante à la calotte sphérique mi-enterrée percée à sa base d'une série de hublots ronds, du premier. L'absence de ce contrepoint initialement prévu a conduit à une rupture d'équilibre éminemment nocive.

S'il on examine les raisons fonctionnelles qui ont pu amener

l'architecte au choix de ces volumes purs, l'un parfaitement régulier, l'autre inégal mais d'essence tout aussi géométrique, on s'aperçoit rapidement que celles-ci ne sont en aucun cas susceptibles de justifier à elles seules l'adoption de ce répertoire plastique. L'explication pourrait à la rigueur paraître satisfaisante pour l'auditorium dont la forme est indiscutablement très rationnelle, bien que posant des problèmes techniques compliqués au stade de la réalisation, mais en aucun cas pour le palais des Arts, où l'option a été tout entière d'ordre esthétique, laissant pressentir la nouvelle manière de Niemeyer, que nous étudierons par la suite. Jusqu'en 1955 toutefois, cette attitude est restée une exception et les inventions formelles mises au point ont dans l'ensemble été inspirées, au départ tout au moins, par des considérations pratiques.

C'est le cas de la façade inclinée substituant au parallélépipède rectangle un prisme à faces obliques, forme architecturale neuve que Niemeyer a su exploiter pour en tirer de remarquables effets, mais qui fut souvent copiée à tort et à travers par ses nombreux imitateurs. Nous voyons apparaître ce parti en 1943, dans un premier projet non exécuté pour la maison Kubitschek à Pampulha (65) : le but était alors d'aménager une grande terrasse découverte devant les chambres sans rompre la pureté du volume global (66). Cette solution, imaginée à l'origine pour le premier étage d'un

ouvrage sur pilotis, fut par la suite fréquemment reprise, puis étendue au rez-de-chaussée, voire à la totalité rez-de-chaussée-étage. L'emploi le plus systématique et le plus notable en a été fait au Centre technique Aéronautique de São José dos Campos (67), à une centaine de kilomètres de São Paulo (1947-1953), où cette disposition a été adoptée pour tous les bâtiments résidentiels, qu'il s'agisse de petits immeubles d'appartements ou de maisons uniformes regroupées en séries rectilignes (pl. 119). Ces constructions simples englobant demeure proprement dite et jardin particulier ou terrasse ont l'avantage de respecter le caractère individuel de chaque unité et la vie privée de ses habitants tout en constituant un ensemble clairement composé séduisant par l'originalité du bloc unique aux lignes bien découpées tranchant sans outrecuidance sur le fond naturel.

Niemeyer cependant, toujours à la recherche de nouvelles formes, ne se contenta pas de variations sur le thème des façades et du toit obliques, dont résultait un prisme trapézoïde à la face inférieure plus développée que la supérieure. Il eut l'idée d'inverser les termes : il conserva de la sorte le volume global proprement dit mais créa un effet tout à fait neuf et heureux en le retournant et en le plaçant systématiquement cette fois sur des pilotis. Cette solution fut mise au point en 1951 dans deux des édifices que Juscelino Kubitschek, alors gouverneur de l'état de Minas Gerais,

l'avait chargé de construire dans sa ville natale, Diamantina, afin d'y faire parvenir le progrès. Cette importante bourgade, très active aujourd'hui comme marché agricole, avait été au XVIIIe siècle un grand centre d'extraction minière (or et surtout diamants) et conserve de cette époque dorée un ensemble architectural remarquable, à bien des égards aussi valable que celui d'Ouro Preto. Moins connue toutefois à cause de son isolement, elle était peu visitée et la législation n'y avait pas soumis les constructions nouvelles à l'approbation préalable du service chargé de la protection des monuments historiques. Niemeyer avait donc le champ libre et put établir des projets purement modernes qui s'intégrèrent d'ailleurs fort bien dans le cadre colonial préexistant (68). Des trois bâtiments réalisés, un hôtel destiné à favoriser le tourisme (69), une école primaire en l'honneur de Julia Kubitschek (70), mère du gouverneur et ancienne institutrice, et le club dont nous avons déjà parlé, seuls les deux premiers nous intéressent maintenant. Il n'est pas douteux que la forme adoptée a été suggérée par le désir de protéger chambres et classes d'un excès d'insolation par une forte avancée de la dalle de couverture, mais sa mise au point est une fois de plus résultée de la volonté bien arrêtée d'aboutir à un volume simple qui frapperait par son élégance et son originalité. A l'hôtel, dont, contrairement à celui d'Ouro Preto, l'aménagement intérieur est parfaitement

fonctionnel, une disposition ingénieuse unit étroitement tous les éléments composant la façade : l'inclinaison paraît dériver naturellement des pilotis en V transversal, dont l'une des branches ne soutient que le sol de l'étage tandis que l'autre monte jusqu'au toit et s'incorpore adroitement aux murs de séparation des terrasses précédant les chambres (pl. 120). A l'école Julia Kubitschek, il en va un peu différemment : pilotis classiques et supports de l'avancée de la dalle de couverture sont absolument indépendants les uns des autres, soulignant le caractère autonome de l'étage principal et l'effacement relatif du rez-de-chaussée (pl. 121); les effets plastiques sont plus poussés, plus variés aussi, et la comparaison des deux ouvrages fait apparaître le premier comme un peu terne, bien que techniquement plus important pour l'avenir en raison de l'influence qu'ont pu avoir ses pilotis. Etroitement apparentés par leur situation au sommet d'un terrain en forte pente et par l'aspect formel qui leur a été donné, ces deux édifices méritent pour ce dernier motif de se voir accorder une place importante dans l'oeuvre de Niemeyer : ils représentent une des premières tentatives vraiment réussies d'intégrer tout un programme dans un volume unique, pur et plein d'originalité, préoccupation également apparue un peu plus tard dans le palais des arts et l'auditorium d'Ibirapuera.

Il y a donc eu sur ce point une évolution qui s'est des-

sinée lentement, laissant discrètement présager la volte-face de 1955. La tendance à la simplification est nette au fur et à mesure que s'écoulent les années. Elle apparaît d'abord dans les immeubles à fins commerciales au centre des villes, où Niemeyer fait appel dans la mesure du possible au bloc géométrique régulier, mais elle est beaucoup plus significative dans les programmes où sa liberté n'était pas strictement limitée. C'est ainsi que nous le voyons passer peu à peu des combinaisons de masses à interpénétrations complexes (qu'on trouve par exemple au casino de Pampulha) à la juxtaposition de formes indépendantes s'équilibrant réciproquement (dans les grandes compositions) et à l'invention de volumes simples isolés tirant leur valeur de leur originalité plastique et du traitement impeccable dont ils avaient fait l'objet. Il ne faudrait pas croire cependant que cette simplification d'ordre volumétrique s'est traduite par un abandon des effets spatiaux, internes et externes, obtenus comme auparavant par l'habile distribution des pleins et des vides, des jeux d'ombre et de lumière, par l'alternance des murs pleins, des surfaces vitrées, des parois transparentes ou semi-transparentes, des teintes vives et des taches sombres. Les préoccupations fondamentales n'ont pas changé; on assiste seulement à une aspiration plus claire, non exempte de toute contradiction, vers un double but : au développement d'une liberté d'invention toujours plus affirmée, particulièrement

sensible dans les recherches structurales et l'exploitation de la forme libre, se superpose un souci de pureté de plus en plus marqué qui apparaît alors surtout dans l'évolution du traitement des volumes mais ne tardera pas à s'imposer catégoriquement à partir de 1955.

IV.- CONCLUSION

L'oeuvre de Niemeyer pendant cette période cruciale, qui s'étend de l'affirmation décisive de son génie à Pampulha jusqu'à l'ouverture en 1955 d'une nouvelle phase plus réfléchie et plus mûre, est donc difficile à définir. Il se caractérise par un souci d'originalité plastique s'amplifiant au fil des années, mais les recherches dans ce sens ne s'enca-drent pas dans une ligne de pensée très stricte. L'enthousiasme qui y a présidé et la liberté de composition presque absolue dont l'architecte a souvent bénéficié l'ont amené à multiplier les essais de formes nouvelles sans qu'une réflexion approfondie lui permît d'écarter systématiquement celles susceptibles de se révéler dans certains cas malheureuses. Il s'agit donc d'une époque de tâtonnements, où voisinent de brillantes réussites et d'indiscutables échecs frisant parfois la vulgarité et le mauvais goût.

Son apport a cependant été considérable, tant sur le plan brésilien que sur le plan international. Il est évident que

sur le premier son influence a parfois été néfaste : le succès obtenu a incité de nombreux architectes sans talent à reprendre les formes inventées par lui ou en imaginer d'autres plus ou moins apparentées, voire même inédites mais aussi horribles qu'arbitraires (71). Nous avons à l'occasion cité quelques cas de ces imitations malheureuses dues à une simple mode et à une incompréhension de ce qui faisait la valeur de l'original, mais nous ne nous attarderons pas sur un sujet sans intérêt. Il est plus regrettable que certains jeunes gens bien doués, grisés par le succès de Niemeyer, aient voulu rivaliser avec lui au détriment de leurs possibilités qui se seraient épanouies avec plus de bonheur dans un sens plus modeste; mais il s'agissait là de défauts de maturité, surtout sensibles chez les élèves des écoles d'architecture et destinés à passer avec l'âge et l'expérience dans la majeure partie des cas. On ne peut réellement en faire grief à Niemeyer. La puissance d'invention plastique de ce dernier a en contrepartie fécondé toute l'architecture brésilienne, provoquant une évolution bénéfique qui a contribué à la révélation ou à l'affirmation des meilleurs éléments. Nous avons déjà souligné dans un chapitre précédent l'influence exercée par l'oeuvre de Niemeyer sur celui des frères Roberto et nous allons y revenir d'ici peu; il en fut de même pour Reidy, Moreira, Bolonha (72), Costa lui-même et pratiquement tous les architectes carioques qui contribuèrent à l'éclat du re-

renouveau brésilien, sans oublier ceux des autres régions du pays (73). Aucun d'entre eux n'a bien sûr copié Niemeyer et la valeur de leurs travaux vient de ce qu'ils ont su trouver leur propre manière de s'exprimer, mais ils n'ont pas hésité à l'occasion à reprendre et à traiter différemment des motifs heureux mis au point par celui-ci; ils ont surtout engagé personnellement d'autres recherches sur les mêmes thèmes, agissant parallèlement et s'efforçant avec brio de rivaliser avec lui dans la matière qui constituait son atout maître : la plastique.

Le retentissement obtenu sur le plan international ne s'est naturellement pas traduit par une emprise aussi forte. Il convient toutefois de ne pas en minimiser les effets. Les revues spécialisées ont largement divulgué les audaces formelles des réalisations de Niemeyer (74), qui ont profondément frappé l'opinion et les milieux professionnels. Sans vouloir prétendre que l'évolution postérieure de l'architecture mondiale, sans cesse plus marquée depuis 1950 par des recherches inédites dans le domaine structural et par un goût prononcé pour les surfaces fondées sur l'emploi des courbes, ait résulté des initiatives de l'architecte brésilien, il est certain que l'oeuvre de celui-ci a contribué à l'orientation prise en offrant des exemples dont la liberté de conception frappait d'autant plus que le panorama européen était alors sauf exception d'une désespérante monotonie. Tous les

critiques ont en effet mis l'accent sur l'exubérance plastique du langage de Niemeyer et sur le caractère extraordinaire des formes tentées par lui. Cette attitude peut sembler un peu surprenante à l'observateur d'aujourd'hui qui a vu se développer depuis quinze ans un vocabulaire beaucoup plus étrange ; les bâtiments les plus audacieux de Niemeyer, comparés avec des réalisations comme le hall des Congrès construit par Hugh Stubbins à Berlin en 1957 ou les dernières oeuvres d'Eero Saarinen (75), sans parler de projets d'esprit fantastique comme l'opéra de Sidney du danois Jörn Utzon (1956) paraissent en effet des modèles de discrétion et d'élégante simplicité. Mais il faut se remettre dans l'ambiance de l'époque et il est certain que les initiatives de Niemeyer ont séduit par leur caractère inattendu tant l'Europe encore mal remise de la guerre que les Etats-Unis, terrain alors le plus favorable au développement de l'architecture contemporaine. Ce dernier pays se trouvait depuis quelques années partagé en deux clans se heurtant violemment et le conflit engagé s'étendit rapidement aux autres parties du monde. Les tenants de l'architecture organique, dont les leaders étaient le vieux Wright et le finlandais Aalto, insistaient sur l'importance des facteurs psychologiques et voulaient dépasser le fonctionnalisme en y réintroduisant une bonne dose de romantisme ; les fermes partisans du rationalisme, eux, s'orientaient de plus en plus vers

un purisme total incarné par la personnalité hors de pair de Mies Van der Rohe, dont l'influence grandissante dominait l'école américaine aux alentours de 1950; parmi ceux-ci cependant, un certain nombre ressentait confusément le besoin de variété et de recherches nouvelles. Or le plasticisme matérialiste de Niemeyer, qui a constitué une véritable bête noire pour les adhérents du premier groupe, était susceptible d'offrir une option à ceux du second. Il ne serait donc nullement étonnant que la diffusion de ses travaux ait pu être un des éléments ayant facilité l'avènement de la nouvelle tendance vers un structuralisme baroquisant qui se fit jour dans l'architecture des États-Unis et d'ailleurs au cours de la décade de 1950-1960.

Si l'oeuvre de Niemeyer s'est surtout imposé sur le plan international par son côté imprévu et son dynamisme, déjà sensibles à Pampulha et précisés par la suite, il convient malgré tout de ne pas s'aveugler et de ne pas le juger uniquement en fonction de ce critère. Les années qui s'écoulèrent entre 1944 et 1955 ont certes représenté la période où l'architecte s'est le plus rapproché du baroque: jeux de courbes, contrastes, tendance au gigantisme, recherche systématique de l'originalité ont été des traits caractéristiques de cette inclination. Mais ceci n'empêcha pas un souci permanent de clarté dans l'ensemble de la composition, particulièrement accentué dans le traitement des masses où prédo-

minèrent toujours équilibre et simplicité. Jamais Niemeyer ne s'est laissé séduire par le goût de l'étrange. Même ses ouvrages les plus libres comme sa maison à Gávea correspondent à une logique, à l'exploitation d'une idée et non à l'interprétation d'états d'âme (76). Il s'agit d'une architecture qui malgré sa fantaisie est restée rationnelle et ne s'est jamais, au grand jamais, voulue sentimentale (77). Les impulsions qui poussaient Niemeyer vers un certain baroque ont donc toujours été contenues dans des limites bien définies par son sens naturel de l'harmonie. C'est ce qui explique l'hésitation qui s'empara de lui lorsqu'il s'aperçut que la voie sur laquelle il avait commencé à s'engager n'était pas conforme à son véritable tempérament. L'aboutissement normal des recherches entreprises aurait dû l'amener à se lancer dans l'exploitation des surfaces gauches, comme le firent divers architectes européens et américains; il s'en garda bien cependant et revint à partir de 1955 à une inspiration d'essence plus classique, qui, loin de ternir le brio de son imagination, lui permit d'atteindre son apogée. Laissons toutefois un instant Niemeyer pour nous pencher sur les tentatives parallèles des autres architectes brésiliens entre lesquelles il convient de détacher celles des frères Roberto.

B) LA RECHERCHE DU MOUVEMENT : M.M.M. ROBERTO (78).

L'équipe constituée par les frères Roberto n'a pas poussé aussi loin que Niemeyer les recherches plastiques, mais

elle s'est, elle aussi, imposée par des créations originales dans cet ordre d'idées. La période la plus féconde à cet égard s'est étendue de 1949 à 1955; nous assistons alors à une tentative concertée de mise au point d'une architecture brisant peu à peu le cadre statique des réalisations antérieures pour aboutir en fin de compte à sa totale expression dans la façade mouvante de l'édifice "Marquês de Herval".

Rien dans les premiers ouvrages de Marcelo et Milton Roberto ne laissait présager cette évolution. La lourde masse de l'immeuble de l'A.B.I., les purs volumes parallélépipédiques de l'aérogare Santos Dumont et de l'Institut de Réassurance du Brésil se distinguaient par leur équilibre (qui n'avait rien de dynamique) et par le traitement de leurs façades dans un plan unique où les jeux de pleins et de vides étaient réduits au minimum. Mais les frères Roberto n'étaient pas hommes à s'en tenir à une seule manière. Passionnés par leur art, ils n'ont cessé de se lancer dans de nouvelles voies et de remettre leur oeuvre en question.

I.- DYNAMISME DES STRUCTURES

A l'inverse de Niemeyer, les Roberto n'ont qu'occasionnellement tenté de rompre le cadre statique de l'architecture par des recherches structurales. Les quelques essais auxquels ils se sont livrés dans cet ordre d'idées se sont toutefois soldés par de brillants succès. C'est le cas des

bâtiments de l'entreprise Sotreq (79), ensemble complexe où se trouvent juxtaposés les ateliers de montage des tracteurs Caterpillar, une salle d'exposition des machines offertes à la vente, les bureaux de la firme et une série de dépendances pour le personnel et l'administration. Toute la composition est dominée par les grands arcs de bois d'une portée de 44 mètres tendus entre des butées de béton armé (pl. 123), qui abritent les services où le public a accès. Bien qu'il ne s'agisse que d'une partie mineure de la superficie totale (pl. 122), l'audacieuse ossature qui la caractérise suffit à lui donner la place qui logiquement lui revenait sur le plan psychologique et plastique. L'aile des bureaux et les deux blocs parallèles contenant l'atelier et le magasin de pièces de rechange, disposés perpendiculairement au pavillon central, la première en façade, les deux autres à l'arrière n'apparaissent que comme les compléments nécessaires rehaussant ce dernier et l'équilibrant par la judicieuse répartition de leurs masses. L'accord formel est réalisé par la reprise pour la toiture de ces diverses constructions du procédé d'arcs de bois supportant une mince couverture de fibrociment utilisé pour l'élément fondamental qu'était l'agence proprement dite. L'unité structurale et une certaine parenté volumétrique se trouvent ainsi maintenues sans nuire à la hiérarchie envisagée. Toute l'attention se concentre en effet sur les services de ventes, où les jeux spatiaux sont venus compléter l'effet visuel produit par l'ossature mise au point.

Il n'y aucune séparation décisive entre l'extérieur et l'intérieur : le hall d'exposition est à l'air libre et les parties closes de l'étage ne le sont que par un rideau de verre; la transparence n'est pas totale cependant, car l'oeil se heurte aux murs pleins adroitement placés en retrait plus ou moins accentué pour canaliser l'espace ainsi déterminé. L'autonomie relative de cette partie de l'ouvrage se trouve donc soulignée par son caractère ouvert qui s'oppose à l'aspect rigoureusement fermé des annexes, dont on n'aperçoit que les parois transversales ou l'écran constitué par les brise-soleil courant le long des bureaux. Il n'est pas douteux que des accents dynamiques ont été recherchés : le tracé tendu des arcs, et leur structure double maintenue par une série d'entretoises assurent à ceux-ci un caractère d'étonnante légèreté aérienne; il en est de même pour l'étroite passerelle qui permet aux visiteurs de contempler de haut les véhicules exposés : la finesse des colonnes qui la soutiennent, sa projection vers l'extérieur à travers l'ossature du bâtiment, l'escalier en colimaçon sans appui intermédiaire qui y donne accès renforcent l'impression initiale (pl. 124); d'autres détails encore y contribuent : décalage en angles droits successifs de la clôture de verre de l'étage et des plaques de fibrociment de la couverture qui ne descend pas jusqu'au sol, disposition en quinconce du parc à voitures, forme des piliers soutenant la marquise de l'atelier. N'oublions pas enfin

l'importance des couleurs vives qui font jouer les masses et les éléments structuraux. L'observateur passant sur l'avenue et se trouvant dans l'axe de la façade sera en effet frappé par les vagues successives, blanche, verte et bleue qui de gauche à droite correspondent respectivement au pignon de l'atelier, au pan de verre du pavillon principal et au pignon de l'aile des bureaux; il découvre ensuite en s'approchant la tache rose des brise-soleil mobiles courant au long du front principal de cette dernière et l'opposition colorée réalisée en peignant en trois teintes différentes, brun, noir et blanc les grands arcs du pavillon central. Le dynamisme et la variété ainsi obtenus ne le sont cependant pas aux dépens de l'équilibre de la composition, qui se fonde sur l'harmonie de l'ensemble. Les audaces plastiques et picturales ont été grandes, mais ont admirablement répondu aux desseins de leurs auteurs; ce bâtiment industriel, dont le côté fonctionnel n'a jamais été oublié, s'est avéré une des plus belles réussites de l'architecture brésilienne dans ce secteur difficile particulièrement apprécié par les frères Roberto. Ils se sont en effet distingués en construisant également diverses écoles techniques de tissage, menuiserie, mécanique dans la capitale de l'époque et dans l'état de Rio de Janeiro pour le compte d'un organisme officiel (SENAI). Nous ne nous y attarderons pas, car elles ne présentent pas pour nous le même intérêt que l'édifice précédent.

Nous signalerons par contre, bien qu'il n'ait pas été

réalisé, le projet d'église (80) pour le quartier de Vicente de Carvalho (1952), dont la voûte à arcs ondulants et voile mince de béton dérivait directement du projet proposé quatre ans plus tôt par Niemeyer pour le théâtre du Ministère de l'Éducation. Il semble d'ailleurs que cette année 1952 ait été marquée chez les frères Roberto par la tentation fugace d'imiter Niemeyer dans son souci d'exploiter la souplesse du ciment armé. La villa Arthur Monteiro Coímbra à Jacarepaguá (81) dans les faubourgs de Rio est un autre exemple caractéristique de cette tendance. La maison est tout entière abritée sous une dalle largement débordante au contour sinueux qui rappelle les formes libres des marquises de Niemeyer. La source d'inspiration n'est pas douteuse, bien que les Roberto aient devancé Niemeyer lui-même en appliquant ce thème au toit d'une demeure privée. Il est d'ailleurs intéressant de noter le traitement nettement différent que les architectes lui ont donné. Alors que chez Niemeyer la dalle de couverture est toujours plate et tranche par son éclatante blancheur sur la nature environnante tout en reprenant les formes, elle se transforme chez les Roberto en un jardin suspendu et donne lieu à des jeux d'inclinaison, motivés à l'origine par des raisons fonctionnelles (82) mais exploités dans un sens nettement plastique (pl. 126). La toiture devient flexible en élévation et elle se trouve reliée au sol par un escalier qui ressemble à un toboggan; la maison proprement dite est ainsi prise en san-

dwich dans un étau de végétation; elle ne s'y dissout pas cependant du fait de l'adoption d'un plan strictement géométrique où triomphe l'angle droit (pl. 125) et en raison du choix des matériaux offrant le contraste nécessaire. Les moyens employés et le résultat obtenu sont donc dans une certaine mesure opposés à ceux de Niemeyer malgré le point commun que constitue le système de couverture adopté. Les frères Roberto sont restés attachés à une rigide orthogonalité en matière de plan au sol; ils ont catégoriquement refusé les fantaisies lyriques de leur collègue et sa conception de compositions tout entières fondées sur des jeux de courbes. Leur construction est ainsi beaucoup plus rationnelle si l'on n'envisage que les problèmes pratiques: distribution et aménagement du cadre interne notamment. Force est par contre de reconnaître qu'elle n'a ni l'unité ni la clarté plastique des oeuvres de Niemeyer et qu'il s'en dégage une certaine confusion qui ne satisfait pas entièrement l'esprit.

Beaucoup plus heureux dans son alliance d'audace et de simplicité s'est avéré le bureau de vente par lotissements érigé en 1954 dans la plantation Samambaia à Petrópolis (83). Nous nous trouvons là en présence d'une architecture en parfait accord avec le cadre environnant, sans prétention déplacée mais sans concession superflue. Le résultat a été obtenu grâce à une étroite liaison entre la technique contemporaine et les matériaux traditionnels d'origine locale. Situé au

bord de la route, sur une pente abrupte dominant un ruisseau, ce pavillon a été bâti en trois mois sans aucun travail de terrassement préalable; il a suffi d'accrocher aux cinq murs de pierre brute qui servent de support les quatre éléments préfabriqués contenant les pièces de travail et de réception envisagées, puis de lier l'entrée au trottoir par une passerelle protégée par une marquise. Le dynamisme qui se dégage naturellement du caractère suspendu de l'édifice vu du cours d'eau (pl. 127) a été renforcé par la forme donnée aux supports avec leur angle supérieur très aigu résultant de la jonction de deux obliques ascendantes. Cette sensation est par contre atténuée du côté de la rue (pl. 128) : l'avancée des murs de soutien jusque sur le trottoir et l'habile disposition entre eux de plantes riches en couleur dissimulent en partie le vide masquent l'apparence d'équilibre précaire qu'aurait pu assumer la construction aux yeux d'un observateur non averti. Les architectes faisaient ainsi d'une pierre deux coups : ils évitaient d'impressionner défavorablement d'éventuels acheteurs timorés et assuraient à leur bâtiment, qui paraissait donner de plain pied sur la chaussée, une intégration impeccable dans le paysage, intégration encore renforcée par le fait que les lignes obliques dominantes avaient exactement la même inclinaison que le profil des montagnes avoisinantes.

La critique italienne Giulia Veronesi voyait dans cet

ouvrage un chef d'oeuvre et se réjouissait qu'il marquât "un dégel par rapport à la dominante "lecorbusiérienne" caractérisant la majeure partie de l'architecture brésilienne" (84). Elle avait sans doute raison, car il est évident que le mélange des matériaux naturels et artificiels et la manière de traiter le bâtiment en fonction du cadre mi-civilisé, mi-sauvage qui s'offrait est l'antithèse de la manière de Le Corbusier et se rapprocherait plutôt de celle de Wright, si l'on excluait de celle-ci toute trace de complication romantique pour lui substituer une aveuglante simplicité. Mais la réalisation en question n'était nullement un premier pas concerté vers un changement de style. Il s'est agi au contraire d'une oeuvre isolée, d'une exception notable qui illustre bien une certaine versatilité chez les Roberto, toujours enclins à se lancer dans de nouvelles recherches selon les circonstances. Il ne faudrait cependant pas déduire de cette remarque que le pavillon de la plantation Samambaia est une pièce rapportée dans le panorama général laissé par les architectes. Il n'en est rien, car il s'insère parfaitement dans le contexte des tentatives alors effectuées par ces derniers pour briser la staticité inhérente à toute architecture. Plus encore cependant que dans les problèmes de structure, c'est dans le traitement des façades que s'est systématiquement marquée cette préoccupation alors dominante dans leur esprit.

II. - LA RECHERCHE DU MOUVEMENT DANS LES FACADES

L'édifice "Seguradoras" (85), propriété du syndicat des assurances de Rio de Janeiro, premier immeuble de gabarit important où se soit manifestée une tendance au mouvement dans le dessin des façades date de 1949. Il est donc exactement contemporain du bâtiment Sotreq, où apparurent les recherches initiales des architectes en matière de dynamisme des structures. Il n'y a pas là pure coïncidence, mais le signe révélateur d'une inclination dans un sens nouveau, qui s'affirma avec vigueur par la suite. On peut d'ailleurs trouver des indices annonciateurs de ce penchant dès les premières oeuvres de Marcelo et Milton Roberto : rappelons-nous en effet les parois sinueuses séparant les divers magasins au rez-de-chaussée de l'immeuble de l'A.B.I. ou le tracé de certaines divisions intérieures de celui de l'I.R.B. Il ne s'agissait alors toutefois que de détails qui n'affectaient pas le caractère de l'ensemble, ne contribuant donc pas vraiment à son expression externe. Il n'en est pas de même dans le cas qui nous intéresse, où le système original des brise-soleil et l'ondulation du mur d'angle jouent un rôle décisif dans la composition.

L'édifice en question posait des problèmes délicats du fait de sa situation. Le terrain était relativement exigü et très cher; le programme exigeait donc l'utilisation maximale de la surface construite autorisée, mais c'était là un lieu

commun pour tout ouvrage érigé dans le centre de la ville; sa forme constituait par contre une difficulté supplémentaire : l'intersection des rues qui délimitaient les deux fronts principaux déterminait en effet un angle aigu, délicat à utiliser esthétiquement dans la mesure où il était trop ouvert pour être exploité en tant que tel mais pas assez proche de l'angle droit pour être confondu avec celui-ci. L'équipe M.M.M. Roberto sut transformer habilement ce facteur a priori défavorable en une brillante solution plastique : le mur aveugle sinueux qui relie les deux façades donnant sur la voie publique opère une habile transition entre celles-ci, évitant l'opposition brutale entre la superficie lisse tout en vitres qui s'imposait au sud-est et le jeu plus accentué des moyens de défense contre l'excès d'insolation qu'exigeait l'orientation sud-ouest (pl. 130). Désireux en effet de conserver à tous les bureaux une vue sur l'extérieur afin d'éviter tout sentiment psychologique défavorable chez les usagers, les architectes n'avaient pas repris, sauf aux deux étages supérieurs destinés à un club, le système des brise-soleil verticaux qu'ils avaient mis au point dès 1936 et perfectionné par la suite; s'ils avaient conservé le cadre rectangulaire de béton hors oeuvre déjà utilisé comme support des éléments de protection dans l'immeuble de l'A.B.I., ils avaient remplacé les lames verticales de ces derniers par une série de persiennes basculant horizontalement sur un axe central pour prendre

toutes les positions désirées; l'impeccable efficacité pratique de ces persiennes, qui ne couvraient que la partie supérieure de l'espace réservé à chaque étage, se doublait d'une contribution plastique de premier ordre, car elles assuraient à la façade en question une vive animation découlant de leur propre mouvement et des effets de profondeur qui résultaient de la multiplicité des plans ainsi créés (86). La légèreté de l'ensemble et la communion des matériaux employés, ciment armé du cadre de sustentation et bois des persiennes, se trouvaient par ailleurs renforcées par les ouvertures rectangulaires (munies de lamelles de bois identiques à celles des persiennes) ménagées dans les plaques horizontales prolongeant les dalles de chaque étage (87).

Comme on peut le constater, les recherches dynamiques sensibles dans cet ouvrage dérivaienent en partie de la solution de problèmes fonctionnels, mais on aurait tort de croire qu'elles n'aient pas correspondu à une volonté bien arrêtée des architectes d'exploiter dans ce sens une situation favorable. Examinons par exemple le plan au sol de l'immeuble (pl. 129), dont toute configuration vise à renforcer cette impression : parois courbes déterminant des espaces irréguliers et fluides dans les magasins et plus encore peut-être dans le vestibule d'accès, orthogonalité limitée au maximum et n'apparaissant que lorsqu'elle s'avérait indispensable, disposition en ligne brisée des vitrines de la rue Senador Dantas afin de détacher l'ossature laissée apparente, en sont les

traits dominants. C'est cependant surtout en matière d'élévation que les frères Roberto ont su donner toute leur mesure en fondant en un ensemble cohérent deux façades radicalement différentes, grâce à une série d'oppositions subtiles et d'adroites conciliations. Les deux zones fondamentales à cet égard sont l'entresol et le mur d'angle ondulant dont nous avons déjà signalé l'importance. Le rôle du premier est plus discret mais très efficace; c'est lui qui donne la note de contraste unificatrice sur chacun des fronts : rigoureusement rectiligne et sans accent notable du côté de la rue Senador Dantas, où tout le reste de la façade est traité en termes plastiques vigoureux, il devient l'unique facteur de mouvement sur la rue Evaristo da Veiga, avec le tracé sinueux de sa dalle de plancher suivie de près par la paroi transparente; quant à la rupture qui se produit entre ces deux éléments constitutifs, au point de rencontre, elle contribue à renforcer la dramaticité de la zone sur laquelle ont été concentrés les effets les plus violents : l'angle aigu de la dalle tranche sur la souplesse du mur aveugle qu'accompagne plus ou moins la courbe régulière de la surface vitrée. Il y a là un véritable pendant à l'opposition créée par la mise en place, dans le prolongement de l'ultime colonne de la rue Evaristo da Veiga, d'une arête de jonction extrêmement vive entre ce même mur et la façade plate de cette artère. Toute la composition se trouve ainsi équilibrée par un brillant mélange de caractères sta-

tiques et dynamiques, dont l'expression est encore renforcée par le choix judicieux des motifs décoratifs : les carreaux de faïence de Paulo Werneck couvrent en effet la totalité du mur d'angle d'un dessin géométrique très simple et très posé (carré dans un cercle), mais dont la répétition systématique, la disposition en quinconce et le jeu discret des tons colorés (gris, vert clair, blanc, et ocre brun) s'allient admirablement au mouvement du mur pour le souligner.

Les recherches commencées à l'édifice Seguradoras se poursuivirent dans une série d'importants immeubles construits dans le centre ou dans les quartiers élégants de la zone sud de Rio de Janeiro. Nous retrouvons dans ces derniers les deux caractéristiques les plus notables sur lesquelles nous venons d'insister : défense contre le soleil réalisée par des persiennes plutôt que par des brise-soleil proprement dits et ondulation partielle des façades ou tout au moins de certaines d'entre elles. Ces ondulations furent cependant d'une essence différente de la précédente : elles n'affectaient plus un mur plein se prêtant facilement à un tracé curviligne, mais des parois composées par la juxtaposition de châssis de bois ou de châssis métalliques fabriqués en série (88); il y eut donc abandon de toute sinuosité réelle, ce qui pourrait à première vue paraître un recul; par contre les décrochements en oblique placés au coeur des façades, qui deviendront une sorte de marque de fabrique des Roberto (pl. 131 et 132), n'avaient plus rien de l'ingénieux moyen de conci-

liation issu de circonstances particulières qu'était le mur d'angle de l'immeuble Seguradoras; c'était désormais un élément de vocabulaire plastique consciemment et systématiquement employé pour animer la masse et briser la monotonie géométrique des grandes constructions uniformes, où se superposaient bureaux ou appartements, devenues le symbole de la civilisation contemporaine.

Le premier ouvrage de ce type fut l'édifice Guarabira (1953) sur la plage du Flamengo (89), qui se distingue par le fait que ses façades exposées au soleil sont protégées par des persiennes de bois à guillotine formant un véritable écran; cet espèce de mur-rideau opaque dissimule intégralement la structure du bâtiment, masquant même les dalles de plancher et rendant difficile la perception de leur disposition lorsque les locataires maintiennent fermés ces éléments de défense contre l'excès d'insolation. Ce procédé signifiait l'abandon d'un des principes fondamentaux de la doctrine rationaliste originale, mais il permettait une unité dans le traitement des surfaces qui s'intégrait bien dans le cadre des préoccupations plastiques de l'école brésilienne (90). Toute l'évolution de cette dernière visait en effet à obtenir une majeure liberté d'expression sans toutefois tomber dans l'illogique ou l'arbitraire.

L'édifice Guarabira n'était cependant qu'un pas assez timide dans le sens de la mise au point d'une sensation de

mouvement. Les recherches s'accrochèrent aux immeubles Finusa et Dona Fatima (91) qui forment un ensemble inséparable à l'angle de deux artères importantes du quartier de Copacabana (1953-1954). On peut même dire qu'elles atteignirent là leur point le plus haut en matière de plan (pl. 131); le fait s'explique par l'adoption pour les étages d'une ossature totalement indépendante des pilotis, selon le système mis au point par Le Corbusier au pavillon suisse de la Cité Universitaire de Paris et surtout à l'unité d'habitation de Marseille. Comme l'a fait remarquer M. Paulo Santos (92), le procédé était loin d'être économique, mais permettait aux architectes d'avoir les coudées franches et de donner à leur bâtiment l'esthétique désirée. Les deux façades, tant la principale sur la rue República do Perú que la secondaire sur la rue Barata Ribeiro (munie cette fois de brise-soleil fixes en quadrillage de béton et non de persiennes) présentent une succession de trois pans en ligne brisée à peu de choses près égaux; il en résulte une impression de souplesse très comparable à celle obtenue par des courbes opposées et continues.

Les frères Roberto ne bénéficièrent pas de la même liberté dans l'édifice Marquês de Herval (93) en plein centre de Rio de Janeiro (1953-1955), mais ils réussirent à en faire la réalisation la plus originale de la série. L'impression de mouvement n'est pas provenue cette fois du traitement de la masse, demeurée un pur bloc parallélépipédique, mais de celui

du front principal sur l'avenue Rio Branco. Ce dernier constituait, avant d'être dénaturé en 1965, un des plus extraordinaires ensembles dynamiques jamais conçus dans le genre (pl. 133). L'ondulation résultait comme dans l'immeuble Guarábira d'un simple décrochement issu de l'incorporation d'un court pan oblique entre les deux pans principaux parallèles à la rue (pl. 132); l'effet obtenu était pourtant nettement plus accentué, car les parties en retrait se trouvaient soulignées par la moulure d'encadrement fortement saillante qui permettait de rétablir la simplicité du volume global; ce procédé ingénieux présentait d'un façon un peu paradoxale tous les avantages, car il augmentait la sensation de profondeur de la façade, contribuant à en renforcer le caractère, tout en assurant à la composition considérée dans sa totalité l'équilibre et l'unité dont elle avait besoin : le contraste entre la platitude absolue et l'agitation fébrile des élévations donnant respectivement sur les avenues Almirante Barroso et Rio Branco se résolvait en une judicieuse conciliation par l'intermédiaire du maintien d'une géométrie élémentaire à l'échelon de la masse.

Beaucoup plus cependant qu'un artifice planimétrique comme l'ondulation de la paroi externe citée précédemment, l'étonnante mobilité de la façade qui nous intéresse dérivait de la manière originale dont elle avait été traitée dans le sens vertical. L'élévation de cette dernière formait une

ligne brisée continue issue de l'alternance des allèges et des fenêtres inclinées les unes vers l'extérieur, les autres vers l'intérieur (94). Ce n'était là toutefois qu'un des éléments de l'expression recherchée, inséparable du complément naturel que les architectes lui avaient imaginée. Une fois de plus en effet le système de protection contre le soleil jouait un rôle décisif; il s'inspirait de celui qui avait été mis au point à l'édifice "Seguradoras", mais présentait de notables améliorations : les persiennes basculantes, composées désormais de lames d'aluminium, et le dispositif fixe en bandes continues de même matière qui les surmontait étaient maintenus par une fine armature métallique dont les barres arquées se superposaient en une audacieuse escalade d'étage en étage (pl. 134 et 135). L'unité de cette superstructure aérienne accrochée au bâtiment mais faisant esthétiquement corps avec lui, était bien supérieure à celle du cadre de béton et des persiennes de bois antérieurement utilisées; sa légèreté et sa parfaite adaptation au but plastique poursuivi comptaient toutefois plus encore. Il n'est pas douteux que toute la façade paraissait bouger devant les yeux du passant stupéfait et ravi de ce tour de force (95). L'immeuble "Marqués de Herval" a donc constitué une magnifique réussite qui en a fait un des points les plus hauts de l'oeuvre des Roberto; on regrettera d'autant plus le véritable attentat dont il a été victime dix ans seulement après son achève-

ment, lorsque les propriétaires firent retirer le complexe des moyens de défense contre l'excès d'insolation pour ne pas avoir à en assurer l'entretien (96). L'ouvrage ainsi déplumé a perdu tout son cachet, confirmant que l'architecture des Roberto est un tout cohérent, où les accessoires n'ont rien de superflu mais contribuent de façon active, et souvent plus que les parties constructives proprement dites, à l'expression générale.

L'édifice Marquês de Herval a été le dernier projet auquel ait participé Milton Roberto, brusquement décédé en juillet 1953, soit deux ans avant la construction intégrale du bâtiment; cette disparition prématurée ne l'a cependant pas empêché d'y jouer un rôle déterminant et c'est sans doute à lui qu'on peut attribuer la plupart des inventions plastiques originales qui caractérisaient l'ouvrage. Faudrait-il voir en effet une pure coïncidence dans le fait que l'équipe Roberto se soit imposée initialement sur ce plan avec l'immeuble de l'A.B.I., première oeuvre issue de la collaboration de Marcelo et Milton ? Et une autre coïncidence fortuite dans le fait que la grande période créatrice de cette association fraternelle se soit terminée avec l'édifice Marquês de Herval, ultime projet auquel Milton ait mis la main ? Ce serait bien curieux.

Il n'est bien sûr pas question de rejeter comme dénué d'intérêt l'oeuvre postérieur de Marcelo et Mauricio Roberto;

il faut bien constater malgré tout qu'il n'a plus dans l'ensemble le même cachet esthétique, tout en restant impeccable sur le plan pratique. Les appartements du parc Guinle (97), achevés en 1962 (pl. 136) offrent un développement et un essai de synthèse du vocabulaire antérieur, mais la variété des procédés n'a empêché ni une certaine monotonie de l'ensemble, ni une lourdeur qui contraste de façon peu harmonieuse avec la légèreté raffinée des bâtiments de Lucio Costa s'étageant au-dessous en bordure du terrain. Parmi les autres réalisations, une seule se détache réellement par sa classe, artistiquement parlant : l'immeuble Souza Cruz (98) (1962-1964), dont les brise-soleil métalliques sont fixés à des protubérances de béton qui animent les façades, assurant à celles-ci un effet heureux (pl. 137). Marcelo et Mauricio Roberto s'imposèrent par contre à partir de 1955 dans un nouveau domaine, celui de l'urbanisme où leurs qualités d'organisation firent merveille et aboutirent à des études systématiques extrêmement poussées, véritables modèles du genre.

S'il nous paraît évident que des trois frères, ce fut le second, Milton, qui démontra posséder le sens plastique le plus développé, jouant ainsi un rôle décisif aux côtés de son aîné Marcelo, théoricien et porte-parole de l'équipe, il ne faut pas en conclure qu'il y eut une véritable distribution des tâches. Toute la famille travailla en étroite collaboration et il est impossible d'attribuer de façon précise la pa-

ternité de telle invention ou de tel ou tel détail; le tenter aboutirait d'ailleurs à coup sûr à une contre-vérité, car il est plus que probable qu'une idée lancée par l'un était perfectionnée par les autres; sa concrétisation se trouvait ainsi menée à son terme conjointement, sans le moindre souci d'ordre personnel, et s'avérait réellement le fruit d'un travail collectif désintéressé.

Une équipe n'est toutefois jamais aussi homogène qu'un individu, ce qui explique sans doute partiellement la diversité des recherches entreprises par l'atelier M.M.M. Roberto. Nous l'avons en effet vu passer de la puissance à la légèreté, d'un rationalisme inspiré de Le Corbusier à une phase nettement classique, puis à un dynamisme formel caractérisé, sans parler de l'intermède où intervient l'inspiration locale. Cette variété ne permet pourtant pas de conclure à une absence d'unité. Il existe bel et bien un style Roberto, qui se distingue par son élégance et la sûreté des proportions utilisées, par un emploi systématique de la couleur et par un souci prédominant du traitement des façades. Cette dernière constatation pourrait étonner à propos des auteurs du manifeste sur la "tridimensionnalité" de l'architecture, publiée en 1955 lors de la présentation de l'édifice Marquês de Herval (99); il n'y a en fait aucune contradiction : une lecture attentive de cette prise de position prouve qu'en prônant mouvement et profondeur les architectes pensaient aux surfaces plus qu'aux

volumes. Pour eux les seconds n'avaient de valeur qu'en fonction de l'animation que leur donnaient les premières et jamais en fonction de leur forme pure, dont on ne pouvait saisir la beauté que de loin; ils n'offraient donc pas eux-mêmes un moyen d'expression susceptible de développements intéressants. On voit là toute la distance qui séparait les frères Roberto de Niemeyer; or celui-ci s'apprêtait, précisément à cette date, à leur donner sur le point en question un démenti retentissant.

C) L'APOGÉE DE NIEMEYER : BRASILIA

Nous avons déjà eu l'occasion de signaler plusieurs fois le tournant que constituait dans l'oeuvre de Niemeyer l'année 1955. Il nous faut maintenant y revenir et tenter de définir en quoi il a consisté. La première remarque qui s'impose est que l'architecte en a eu pleine conscience, comme le confirme le témoignage éloquent qu'il n'a pas hésité à porter sur le sujet (100); il a d'ailleurs su analyser avec bonheur les raisons qui l'ont motivé et les conséquences qui en résultèrent. Le fait décisif fut le voyage en Europe réalisé à cette date; Niemeyer parcourut alors tout l'ancien continent, de Lisbonne à Moscou, et ce qu'il vit fut pour lui une révélation. Il s'était jusque-là développé en vase clos, au milieu de l'horizon limité du panorama de son pays et sa mentalité s'en était trouvée marquée profondément. Artiste dans l'âme,

il projetait avec enthousiasme, mais un enthousiasme et une liberté qui n'étaient pas dénués d'un certain scepticisme; il ne croyait pas fondamentalement à la durée des réalisations brésiliennes, destinées à satisfaire les caprices des classes riches, selon sa propre confession; l'architecture était pour lui avant tout "un exercice qu'on devait pratiquer avec un esprit sportif", d'où une certaine négligence dans l'exécution de travaux très nombreux et une tendance excessive à l'originalité, encouragée d'ailleurs par la clientèle soucieuse avant tout de publicité. Le contact direct avec l'Europe et ses monuments modifia radicalement son point de vue; il comprit tout d'un coup la signification des créations du passé en tant que symbole de l'état d'une civilisation et surtout la valeur permanente de leur beauté opposée au caractère transitoire des facteurs fonctionnels et utilitaires (101). L'apport qu'il en retira fut double. Sur le plan pratique, il se remit à la tâche avec une ardeur accrue et plus de sérieux qu'auparavant; il élimina tous les travaux destinés uniquement à des buts commerciaux afin de mieux se consacrer aux autres, attitude que lui permettaient la réputation dont il jouissait et l'abondance des commandes dont il était chargé; la fondation de la nouvelle capitale vint d'ailleurs, à partir de 1956, offrir un terrain idéal à cette orientation. Sur le plan esthétique il fut frappé par la clarté et la logique de styles qu'il avait jusqu'alors dédaignés faute d'en saisir le véritable

esprit; il n'hésita plus à en cultiver franchement les qualités essentielles, voire à y chercher occasionnellement une source d'inspiration, sans toutefois renoncer aux principes fondamentaux qui avaient jusque-là orienté sa propre architecture : emploi des matériaux modernes, exploitation de la souplesse du béton armé, langage formel sans cesse renouvelé par une puissante imagination plastique. Le changement de manière, qui s'est alors produit et a abouti à une recherche systématique de simplification et d'équilibre, n'a donc pas opéré un renversement de tendance complet; il est le fruit, non de circonstances accidentelles mais d'une évolution réfléchie, dont nous avons déjà décelé les prémisses au cours de la période antérieure; que celle-ci ait été subitement accélérée par le choc consécutif à la découverte de l'Europe et de son passé, qui a agi comme un catalyseur, nul doute n'est permis là-dessus; il n'y eut cependant pas rupture, mais plutôt décantation d'un talent parvenu à maturité et libéré des dernières limitations qu'il s'était jusqu'alors imposées.

Le projet qui ouvrit cette nouvelle étape d'une carrière fructueuse fut celui du musée d'art moderne de Caracas (102) (1955). Le bâtiment devait être construit dans un site très particulier, sur un palier aménagé au flanc d'un imposant éperon rocheux qui dominait une partie de la ville; l'édifice aurait donc eu une position privilégiée : il eût été

aperçu sous tous les angles, non seulement de profil mais aussi d'en bas et d'en haut, car il se serait trouvé surplombé par la rue chargée d'y donner accès. Niemeyer décida de tirer parti de cette situation; il mit au point un volume audacieux, d'une régularité parfaite, saisissable de n'importe quel point sans jamais perdre son caractère spécifique : un tronc de pyramide renversé (pl.138).

L'ouvrage est tout à fait significatif : il permet de déceler immédiatement la continuité de l'oeuvre de l'architecte et le changement brusque qui s'est alors produit. Sur le premier plan, il est facile de souligner le maintien des recherches structurales, des jeux de sinuosité (employés pour le dessin de la dalle du troisième étage suspendue à la couverture) et naturellement l'emphase donnée aux effets de masse. La forme imaginée était une fois de plus une tentative tout à fait neuve, frappant par sa hardiesse et offrant un témoignage sans fard de la force créatrice de la technique et de l'art contemporains; elle s'inscrivait donc bien en cela dans la ligne des réalisations antérieures.

Cette continuité apparente ne doit pourtant pas dissimuler l'évolution esthétique radicale qui s'était concrétisée dans l'esprit de l'artiste. Comparons en effet le projet en question avec celui de l'auditorium du parc d'Ibirapuera, dont il dérive sans discussion. Le prisme triangulaire reposant sur une de ses arêtes proposé à São Paulo offrait

une matérialisation géométrique extérieure de l'espace interne nécessaire à ce genre de programme; il n'en allait pas de même dans la solution imaginée pour la capitale du Vénézuëla, où les préoccupations purement formelles l'avaient emporté sans contredit sur les considérations fonctionnelles, topographiques et économiques; celles-ci n'avaient pas bien sûr été totalement négligées, notamment les secondes, qui avaient contribué à l'inspiration, mais elles avaient été disciplinées dans un cadre où l'idéal de pureté plastique avait joué le rôle décisif. Niemeyer ne se souciait plus du caractère arbitraire du volume mis au point du moment que l'effet produit lui paraissait satisfaisant; il n'hésitait plus à proclamer sans fard une conviction qui au fond avait toujours été la sienne, mais qu'il n'avait jamais osé exprimer ouvertement jusque-là.

Cette nouvelle prise de conscience de la hiérarchie des valeurs architecturales a forcément entraîné un profond changement de style. Nous assistons à une simplification draconienne des moyens employés et à une concentration de l'attention sur une forme unique, originale mais d'une aveuglante clarté. La composition à base d'éléments multiples, si caractéristique jusqu'alors de la manière de Niemeyer, a disparu au profit d'une masse compacte et monumentale, se détachant sans ambages sur le paysage et s'imposant à la nature tout en la complétant orgueilleusement. C'est le triomphe définitif de l'aspect externe, qui avait toujours occupé une place

prépondérante dans les préoccupations de l'architecte, mais n'avait jusqu'alors jamais abouti à une rupture totale entre extérieur et intérieur. Cette constatation n'implique d'ailleurs nullement que le traitement de ce dernier ait été négligé ni qu'il y ait absence d'unité de l'ensemble; Niemeyer a en effet exploité à cette fin avec un art consommé les effets de contraste : l'opposition entre la pureté tranchante de l'architecture et la souplesse du milieu ambiant trouvait son pendant dans le bâtiment même, lorsqu'on passait de l'extérieur fermé à l'intérieur apparemment ouvert, du fait de l'éclairage zénithal canalisant la lumière à travers une couverture translucide. L'édifice entier avait été conçu comme un véritable paradoxe conduisant de surprise en surprise, visant à produire chez le visiteur l'émotion esthétique que l'architecte estimait la qualité fondamentale de son art. Niemeyer n'avait donc rien perdu de son élan lyrique, mais il avait renoncé aux fantaisies passagères, pour chercher un nouveau langage plus simple, plus direct, plus équilibré dans son audace et empreint de la grandeur convenant à une construction monumentale. On ne peut parler d'un véritable abandon du vocabulaire antérieur, mais plutôt de l'établissement d'une hiérarchie dans le choix des éléments et dans l'emphase qui leur fut respectivement attribuée. Il ne s'agissait pas toutefois d'une modification secondaire, car elle affectait en même temps l'esprit de la composition, désormais ordonnée

en fonction d'un thème plastique initial unique, et l'expression finale qui en résultait.

Les qualités de la nouvelle manière de Niemeyer, apparues au musée de Caracas (malheureusement non construit et sur lequel il est donc difficile de porter un jugement définitif) trouvèrent pour s'exprimer dans toute leur ampleur un terrain idéal : la nouvelle capitale fédérale, Brasilia (103). La décision prise en 1956 par le président Kubitschek, récemment élu, de construire cette ville en un temps record et d'y installer le gouvernement avant la fin de son mandat de cinq ans fut sans aucun doute une chance extraordinaire pour Niemeyer, qui se vit charger de la direction générale des travaux d'architecture et assurer l'exclusivité personnelle des principaux bâtiments. Cette faveur insigne allait à l'encontre des règlements, qui prévoyaient l'ouverture de concours obligatoires pour tout édifice public; elle suscita bien des jalousies, mais le gouvernement ne tint pas compte des protestations. Le court laps de temps pour la réalisation et la nécessité d'une unité monumentale exigeaient d'ailleurs une centralisation efficace. La nouvelle capitale était en effet conçue dans l'esprit de son fondateur comme un symbole du développement du Brésil et de l'union nationale, comme une affirmation de la grandeur et de la vitalité du pays, de sa capacité d'entreprise et de sa confiance en l'avenir. L'idée-force qu'elle représentait ne pouvait rem-

plir sa mission de galvaniser l'opinion que par une réussite architecturale grandiose portant la marque d'une forte personnalité. Le choix de Niemeyer, dont le sens plastique était bien connu, s'avérait donc des plus logiques; il n'était pas seulement le fait d'une amitié née d'une collaboration continue entre l'homme politique et l'architecte, mais aussi un appel au talent qui paraissait a priori le mieux convenir à l'audace inouïe d'un tel projet.

Conscient de sa valeur et de l'occasion sensationnelle qui lui était offerte de l'affirmer, Niemeyer accepta aussitôt la charge qui lui était confiée; il refusa par contre avec sagesse d'élaborer lui-même le plan directeur de la future métropole, préférant sur ce point l'ouverture d'un concours national dont le résultat final fut proclamé le 16 mars 1957. Cette attitude, dictée par le peu d'inclination ressentie pour les questions purement urbanistiques, entraînait évidemment un risque : le projet primé aurait pu ne pas se prêter à son style architectonique, mais comme membre du jury, il conservait quand même en mains un atout important sur ce chapitre. La victoire des propositions de Lucio Costa, faites sur mesure pour une architecture du type de la sienne, vint d'ailleurs confirmer combien il avait été avisé en adoptant une telle position. La réussite esthétique de Brasilia a en effet été due pour une bonne part à l'accord total qui règne entre le plan de Costa et l'architecture de Niemeyer, accord

reconnu aussi bien par les partisans les plus décidés que par les adversaires les plus féroces de la nouvelle capitale (104).

La création d'un axe monumental constituant le point focal de la composition donnait une emphase toute spéciale aux édifices publics chargés de le définir et exigeait de chacun d'eux un caractère hautement expressif sans préjudice d'une unité globale assurant à l'ensemble l'harmonie et la grandeur recherchées. Or, comme l'a souligné avec pertinence M. Jorge Wilhelm (105), les principales qualités de Niemeyer, imagination, sûreté dans le choix des proportions, sensibilité plastique, étaient justement celles qui étaient les plus nécessaires à un tel programme. L'excès de fantaisie, qui s'était parfois manifesté dans son oeuvre antérieure, aurait certes pu le desservir si cette possibilité magnifique s'était présentée quelques années plus tôt; sa bonne fortune voulut qu'elle ait succédé à la révision réfléchie consécutive au voyage en Europe, lui offrant l'opportunité de passer à l'action immédiate sur une échelle qu'il n'avait jamais osé rêver.

Les ouvrages de Niemeyer à Brasilia peuvent être divisés en trois catégories distinctes que nous examinerons successivement : les palais à portiques, les bâtiments composés de jeux de volumes simples, les édifices religieux à plan centré. De ces trois groupes le plus inattendu, mais aussi le plus homogène et le plus classique dans son indéniable originalité est sans contredit le premier.

I.- LES PALAIS A PORTIQUES

Si on avait prédit à Niemeyer, quelques années avant qu'il ne s'attaquât aux projets de Brasilia, qu'il en viendrait un jour à reprendre la formule du temple grec à colonnes et qu'il aboutirait par ce procédé aux résultats les plus brillants de sa carrière, il eût sans doute haussé les

épaules avec dédain. L'architecture ancienne ne lui paraissait pas susceptible d'offrir une source d'inspiration valable pour la moderne, du fait de la rupture qu'avait produit l'invention de nouveaux matériaux, sans parler du préjugé défavorable dont jouissait alors au Brésil l'art classique; confondu avec le néo-classicisme importé au XIXe siècle, qu'on accusait d'avoir brisé la tradition locale luso-brésilienne pour y substituer une autre sans attache avec le pays, le classicisme était en effet considéré comme un art froid opposé au développement de l'imagination créatrice; réduit à ce schéma sommaire, il apparaissait donc dénué d'intérêt à un esprit inventif comme celui de Niemeyer. Le voyage en Europe contribua à corriger l'abstraction de ces données, même si le mot classique est resté banni du répertoire verbal de l'architecte. Frappé par l'équilibre et l'harmonie des grandes réalisations urbaines des XVIIe et XVIIIe siècles qu'une tendance fort répandue englobait indistinctement sous le terme de baroques, Niemeyer n'hésita pas à rechercher ces mêmes qualités monumentales dans les palais de Brasilia. Il comprit le parti que ses prédécesseurs avaient su tirer de la galerie à arcades ou à colonnes supportant une architrave; il saisit immédiatement que ce moyen d'expression, bien loin d'être lié à un style aujourd'hui dépassé, conservait une valeur permanente tant sur le plan fonctionnel que sur le plan esthétique. Il n'hésita donc pas à le reprendre et à le transposer en langage contemporain dès

que l'occasion favorable surgit. Il en fit en effet le motif de base de quatre sur cinq des grands palais de Brasilia : le palais de l'Aurore, le palais du Plateau, la Cour suprême et le dernier né de la série, le palais des Arcades, siège du Ministère des Affaires Etrangères. Seul le palais du Congrès vit adopter une tout autre solution pour des raisons de programme et de situation.

1) Le palais de l'Aurore (106).

Projeté en 1956-1957, le palais de l'Aurore, résidence officielle du président de la République, fut le premier édifice construit de la nouvelle capitale; il était achevé dès la fin de l'année 1958, précédant de peu l'hôtel situé dans la même zone, car les deux ouvrages avaient été prévus et commencés avant même que ne fut fixé le plan directeur de la ville; ils devaient d'ailleurs par la suite rester isolés loin de celle-ci, en raison du triomphe au concours de la conception de Lucio Costa.

L'idée de Niemeyer était d'ériger un véritable palais, noble et monumental, défini par des structures qui lui conféreraient légèreté et dignité (107). Dès l'avant-projet de 1956 (pl. 139), il avait mis au point le thème fondamental qu'il allait traiter et il en avait arrêté les grandes lignes : la demeure proprement dite serait constituée par une cage de verre rectangulaire prise entre deux dalles saillantes suppor-

tées par une colonnade dont l'audacieuse nouveauté formelle caractériserait plastiquement le bâtiment. Il ne s'agissait là toutefois que d'une esquisse, adroitement mûrie au cours des mois qui suivirent pour aboutir au chef-d'oeuvre que nous connaissons. Il suffit en effet de comparer ces premières propositions avec la construction finale (pl. 140) pour saisir l'ampleur des changements opérés :

- a) la chapelle, d'abord très éloignée et totalement séparée, vint s'intégrer dans son prolongement de façon à faire corps avec lui tout en gardant une indéniable indépendance.
- b) les proportions générales furent radicalement modifiées du fait de l'allongement considérable des grandes façades et du rétrécissement concomittant de la largeur et de la hauteur du bâtiment.
- c) la colonnade a assumé une tout autre signification par suite de l'adoption d'une disposition nouvelle : son éloignement par rapport aux parois vitrées a permis l'établissement de ces galeries extérieures, qui apportent une contribution décisive à l'expression générale; de plus le dessin des supports a été développé en une succession rythmique continue masquant totalement la dalle du plancher, ce qui renforce le caractère aérien de la composition.
- d) la tribune officielle a disparu, ainsi que la marquise sur le toit, découpée en angles aigus et obtus comme une sculpture abstraite.

- e) le cours d'eau artificiel serpentant sur l'esplanade précédant le palais a été supprimé afin d'éliminer une note pittoresque déplacée dans un cadre solennel et majestueux.
- f) l'aménagement intérieur, à peine ébauché dans la proposition originale, s'est trouvé bouleversé dans un édifice de proportions tout à fait différentes.

Le passage de l'avant-projet au projet définitif est des plus instructifs; la nouvelle manière de Niemeyer s'y révèle sans fard. Sur le plan esthétique, nous constatons que les opérations effectuées répondaient à une double préoccupation : augmenter l'unité formelle de l'ensemble et réduire le nombre des effets prévus initialement afin de concentrer toute la force expressive sur un motif principal digne de caractériser un véritable palais. Sur le plan de la conception même et de l'importance respective des facteurs y participant, nous assistons à une prédominance complète du souci plastique : les modifications apportées, comme Niemeyer l'a d'ailleurs souligné chaque fois qu'il a pris la plume à ce sujet (108), ont résulté de considérations visuelles, même lorsqu'elles ont constitué un indéniable perfectionnement fonctionnel. Prenons le cas typique de la colonnade : l'éloignement des piliers par rapport au corps principal n'a pas été dicté par le désir d'offrir une meilleure protection contre le soleil à ce dernier et une agréable promenade couverte à ses habitants; il

a été imaginé en fonction du point de vue du visiteur, de la satisfaction intellectuelle et optique que celui-ci retirerait du spectacle plus riche et plus varié qu'il aurait ainsi sous les yeux. Ce n'est pas non plus un changement relatif de programme (109), qui explique l'extension en longueur du bâtiment, encore accrue par la réduction des autres dimensions, mais la recherche de l'échelle et des proportions idéales qui assureraient à l'ensemble une impeccable harmonie. Il y a là une véritable inversion de l'ordre des termes dans le problème forme-fonction, tel qu'il avait été posé par la doctrine rationaliste du premier après-guerre : non seulement la forme n'est pas conditionnée par la fonction matérielle qui lui est attribuée, mais c'est maintenant elle qui donne naissance à d'heureuses solutions fonctionnelles après avoir été déterminée a priori pour ses qualités plastiques et sa signification psychologique.

Peut-on déduire de ces constatations et de l'examen de l'ouvrage construit que le palais de l'Aurore marque une rupture complète avec les principes du mouvement rationaliste, qui ont servi de point de départ au renouveau de l'architecture au XXe siècle ? Certains critiques, italiens surtout (110), n'ont pas hésité à l'affirmer en condamnant farouchement un tel abandon en vertu de positions doctrinaires éminemment discutables mais dans le mérite desquelles nous n'entrerons pas ici. Il convient pourtant de nuancer.

Il n'est pas douteux qu'on ne peut plus parler de vérité structurale et que la réalité ne correspond plus aux apparences. Le spectateur a l'illusion d'être en présence d'un ouvrage doucement posé sur le terrain et ne prenant appui sur celui-ci que par l'intermédiaire d'une mince ossature externe franchement exposée(pl.142). Or il n'en est rien : l'édifice, planté sur de solides fondations, comporte un sous-sol (où sont logés garages et dépendances) qui fait corps avec lui, bien qu'adroitement masqué par l'écran des colonnades; et le rôle technique dévolu à ces dernières est beaucoup plus modeste qu'il ne paraît de prime abord : l'effort de sustentation des dalles de plancher et de couverture est en effet activement partagé entre supports externes et supports internes, pratiquement invisibles du dehors. Il n'est également plus question d'économie dans l'emploi des matériaux ni de logique constructive : la forme des éléments de soutien des portiques est de ce point de vue parfaitement arbitraire et leur disposition plus encore. Comme l'a fait remarquer sans ambages un des meilleurs spécialistes mondiaux en matière de calcul des structures en béton armé, l'ingénieur-architecte Pier Luigi Nervi (111), l'interruption abrupte de la colonnade sur le front principal afin de dégager l'espace nécessaire à une entrée monumentale (pl. 143) aurait dû se traduire, en termes strictement rationnels, par un renforcement de l'architrave et des piliers d'encadrement destiné à com-

penser une différence de portée passée du simple au triple; or non seulement ce phénomène ne se produit pas, mais dans un véritable défi apparent aux lois de la statique, Niemeyer n'a pas hésité à réduire de moitié la surface de ces appuis et celle des colonnes d'angle, c'est-à-dire de tous les éléments placés aux endroits stratégiques et chargés en principe d'absorber les plus fortes poussées. C'est là une solution paradoxale, fonctionnellement parlant, mais aussi une découverte plastique qui contribue activement à augmenter l'impression d'extraordinaire légèreté du bâtiment, but poursuivi par Niemeyer désormais décidé à accorder sans vergogne la première place aux recherches expressives.

L'abandon du dogme du réalisme structural et le retour en force d'un souci décoratif tombé dans l'ostracisme depuis plusieurs décades, n'implique pas cependant le rejet absolu du rationalisme. Une filiation très nette reste sensible sur deux points au moins. Tout d'abord le programme a été développé selon des critères stricts, où l'intuition a certes joué un rôle, mais où elle a sans cesse été contrôlée, voire inspirée par la raison. Parti d'une idée bien arrêtée sur la noblesse devant caractériser une construction de ce type, l'architecte s'est efforcé de la transcrire dans un schéma graphique susceptible de la symboliser; il a donc ordonné son projet en fonction de ces prémisses, en perfectionnant peu à peu l'application pratique. C'est le triomphe de la déduc-

tion, de la démarche d'esprit allant du général au particulier, suivant une logique conforme à la leçon de Le Corbusier. Il y a d'autre part un retour à l'esthétique puriste des premières années de celui-ci, bien que les moyens employés soient tout différents et que Niemeyer se soit toujours refusé à une austérité contraire à son tempérament.

Le palais de l'Aurore est en effet un audacieux mélange, qui dans une main moins experte eût pu se révéler explosif. L'adoption par son auteur des "principes de simplicité et de pureté qui ont caractérisé dans le passé les grandes oeuvres d'architecture" (112), loin de diminuer la puissance d'une imagination ayant fait ses preuves, a valorisé ses trouvailles plastiques; elle n'a toutefois pas exclu une certaine ostentation. A l'extérieur l'équilibre obtenu est proche de la perfection. La colonnade s'impose par son élégance et sa noblesse; tout a été fait pour la mettre adroitement en évidence : sa blancheur éclatante se détache sur le fond vert de la clôture vitrée et les formes gracieuses de ses éléments constitutifs se reflètent comme une succession de voiles dans les miroirs d'eau habilement placés de part et d'autre pour en accentuer le caractère féérique. L'impression qui s'en dégage est celle d'un rêve enchanté devenu réalité, d'une beauté idéale et seraine subitement transcrite dans la matière pour inciter les hommes aux joies de la contemplation désintéressée. Cette synthèse entre le fugitif et l'éternel, le charme et la grandeur,

la légèreté et la sécurité a été à peu près universellement admirée, voire qualifiée de tour de force ou de chef-d'oeuvre (113). Les seules critiques sévères sont venues de partisans opposés à toute conception exclusivement esthétique de l'architecture, comme M. Bruno Zevi (114).

L'intérieur n'a pas obtenu la même unanimité, à cause d'un excès de richesse décorative cumulé avec un ameublement médiocre et sans véritable cachet malgré les bonnes intentions de son organisatrice, Ana Maria Niemeyer Attademo, fille de l'architecte (115). Les solutions proprement architecturales sont par contre d'une haute qualité et en parfait accord avec l'aspect extérieur qui les a d'une certaine manière conditionnées. La colonnade est ici encore un des éléments essentiels de la composition et elle contribue plus que tout autre à créer l'atmosphère : elle opère comme un écran entre la demeure et la paysage, assurant à la première le caractère de protection et le sentiment d'intimité relative qu'on attend toujours d'un bâtiment résidentiel, même lorsqu'il s'agit d'un palais, sans toutefois s'opposer à une étroite fusion de l'espace interne dans l'espace externe; elle remplit donc avec une adresse incomparable le double rôle apparemment contradictoire d'isoler et de relier en même temps. Ce principe d'unité spatiale se poursuit dans le traitement donné à l'intérieur même. Il n'y a pas de divisions en compartiments étanches, mais un ensemble où conti-

nuité horizontale et continuité verticale s'enchevêtrent pour aboutir à la création d'un espace fluide modulé par des variations successives. Parois ne formant jamais qu'une séparation partielle entre les salles du rez-de-chaussée surtout définies par des changements de dimensions (pl. 141), altérations brusques de la hauteur sous plafond dans la succession des pièces de réception qui s'élèvent selon les cas sur un ou deux étages, dispositions de balcons en surplomb prononcé tant dans le vestibule (pl. 145-146) que dans certains des salons afin de réaliser une interpénétration entre le plan inférieur officiel et le plan supérieur destiné aux appartements privés (116), fréquentes différences de niveau rattachées par des jeux de rampes ou d'escaliers, tels sont les procédés, classiques en la matière, qui furent utilisés. Mais s'il n'y a aucune nouveauté complète dans la nature de ces moyens, que nous avons déjà rencontrés dans l'oeuvre antérieur de Niemeyer, jamais celui-ci n'avait jusque-là réussi à obtenir une synthèse aussi sûre et un résultat aussi heureux.

Ces qualités foncières, reconnues par la plupart des spécialistes (117), ne sont nullement effacées par quelques excès de dorures et par l'emploi de miroirs, dont les effets scéniques ont souvent paru abusifs. On peut d'ailleurs ne pas apprécier outre mesure ce faste décoratif, mais force est de reconnaître qu'il a correspondu à une volonté d'expression

bien arrêtée fondée sur une indéniable logique distributive. La richesse des matériaux et des couleurs utilisés dans la décoration interne vise à renforcer le contraste créé entre l'extérieur clair et pur et l'intérieur aux solutions architecturales brillantes mais compliquées. Comme dans son projet pour le musée de Caracas, Niemeyer a voulu provoquer chez le visiteur une sensation de surprise en le transportant d'un seul coup dans une ambiance toute différente lors de son entrée dans le bâtiment. On comprend donc la raison pour laquelle il a choisi comme point névralgique de cet étalage somptueux le vestibule (pl. 146); dans cette optique le luxe un peu tapageur des murs revêtus de carreaux métalliques scintillants (118) et les perspectives illusionnistes des glaces basses placées perpendiculairement à l'axe de pénétration (119) prennent leur véritable signification; ni l'éclat des ors, ni l'appel à des artifices de mise en scène ne sont d'ailleurs déplacés dans le hall d'un palais destiné à servir de cadre à de nombreuses réceptions, où l'arrivée des invités tend à assumer un indéniable côté spectaculaire. Il ne pouvait cependant s'agir, comme pour le musée de Caracas, d'une opposition absolue, qui aurait été un non-sens dans un édifice ouvert traité en fonction de la continuité spatiale. Ce contraste entre le dehors et le dedans se double donc d'une adroite transition à laquelle contribuent paradoxalement certains des motifs précédents; c'est ainsi que le trompe-l'oeil

des miroirs introduisant le paysage dans le bâtiment même assure à ce vestibule un caractère mixte parfois critiqué mais parfaitement justifiable pour une pièce d'accueil, dont le rôle intermédiaire a été souligné par l'interruption de l'écran constitué par la colonnade. La conjonction de facteurs opposés et leur étroite fusion en une synthèse originale est toutefois limitée au hall en question. Partout ailleurs les éléments décoratifs ménagent une savante gradation entre la sobriété relative de l'extérieur et la richesse plus poussée de l'intérieur: c'est le cas par exemple du pavement en granit noir des galeries externes qui ajoute une troisième note colorée entre la symphonie en vert et blanc de celui-là et les tons chauds et variés de celui-ci.

L'architecte a accordé un soin particulier au choix des matériaux, ne laissant rien au hasard : il a franchement opté pour des revêtements luxueux parce qu'il estimait que ceux-ci convenaient à l'esprit d'un palais et au caractère de son architecture légère et raffinée. Lorsque madame Françoise Choay (120) suggère que Niemeyer a recouru à un placage de marbre plutôt que de laisser le béton brut de décoffrage par manque de temps pour exécuter le travail soigné exigé par cette technique, elle est victime de l'erreur d'optique qui consiste à juger les réalisations brésiliennes à travers le prisme de celles de Le Corbusier. Niemeyer n'a cessé de proclamer son admiration pour le maître franco-suisse et a salué

avec enthousiasme la liberté formelle marquant la dernière période de l'oeuvre de ce dernier; jamais cependant il ne lui est venu à l'idée de l'imiter servilement quant aux procédés d'expression; brutalisme et lourdeur puissante étaient l'antithèse de ses aspirations et de son style élégant et aérien et en ce sens Brasilia n'avait rien à attendre du précédent de Chandigarh; le palais de l'Aurore aurait perdu tout son cachet si ses structures avaient été laissées dans leur nudité première et l'équilibre aurait été irrémédiablement rompu, quelque soit le soin qui ait pu présider à l'élaboration des coffrages, du fait de l'âpreté et de l'austérité fondamentale du ciment lui-même. L'option donc a été faite en connaissance de cause, en fonction d'un goût bien arrêté et nullement en raison d'impositions matérielles que notre architecte était d'ailleurs de moins en moins enclin à accepter (121).

Le palais de l'Aurore est par conséquent un ensemble cohérent dont l'unité parfaite est encore renforcée par un heureux appel à une sculpture monumentale dont il faut souligner l'harmonie avec la composition architecturale (122). Mélange hardi d'imagination et de simplicité, de puissance évocatrice et de suprême élégance, il obtint un retentissement énorme et immédiat; largement divulgué par les revues spécialisées et la grande presse nationale et internationale, il déchaîna à peine achevé un enthousiasme comme peu de monuments en ont suscité et contribua pour une bonne part au pres-

tige naissant de Brasilia. Sur le plan local et populaire, le succès fut tel que le dessin de la colonnade devint dans le pays entier le symbole de la nouvelle capitale et un motif publicitaire particulièrement efficace, ce qui ne se serait pas produit si l'opinion n'avait confusément senti qu'une grande oeuvre était née (123). L'engouement du public ne fit cependant que ratifier le jugement plus pondéré de la quasi totalité des critiques et des personnalités autorisées qui s'accordèrent à voir dans cette réalisation exceptionnelle un des monuments les plus significatifs de l'ère contemporaine.

2) Le Palais du Plateau et la Cour Suprême (124)

Isolé dans la nature et assuré de ce fait d'une parfaite indépendance, le palais de l'Aurore était un bâtiment résidentiel, dont le caractère représentatif n'excluait pas une certaine intimité; le charme est donc venu à juste titre tempérer la noblesse de son essence. Il en allait tout différemment pour les autres palais de Brasilia, chargés de définir l'axe monumental de la ville et surtout son point terminal, la fameuse place des Trois Pouvoirs : unité et grandeur solennelle devenaient des exigences primordiales qui seules pouvaient répondre à la conception urbanistique de Lucio Costa. Le côté triomphal qui marquait de son empreinte le plan de la cité et devait, sous peine d'échec retentissant,

se répercuter dans l'architecture, convenait toutefois à merveille à l'esprit de Niemeyer. Aussi donna-t-il toute la mesure de son admirable sensibilité plastique dans les deux ouvrages qui se font vis-à-vis, sur la place en question, le palais du Plateau, siège du gouvernement et la Cour Suprême (Supremo Tribunal Federal, fréquemment abrégé S.T.F. dans les textes brésiliens) projetés simultanément en 1958 et achevés pour l'inauguration de la nouvelle capitale le 21 avril 1960.

La reprise du principe appliqué au palais de l'Aurore, malgré la diversité des fonctions et des conditions, s'avéra une idée géniale; il a suffi à l'architecte d'apporter quelques modifications dans la disposition adoptée pour trouver une solution qui correspondît pleinement à la situation donnée et à l'expression désirée tout en maintenant entre les édifices la parenté souhaitable. Outre l'altération des proportions générales destinée à permettre la réalisation de constructions plus compactes, nettement moins allongées et en même temps plus larges et plus hautes que la précédente, on peut noter deux changements essentiels par rapport à celle-ci :

- a) La dalle de couverture, accompagnée naturellement de ses éléments porteurs, déborde largement sur les quatre fronts au lieu de s'arrêter à l'aplomb des petits côtés du rectangle dessiné par la cage de verre, comme c'était le cas au palais de l'Aurore; il est facile de comprendre la rai-

son de cette nouvelle disposition, qui accordait une protection plus efficace contre l'ardeur solaire et surtout une plus grande plasticité aux flancs en question. Or ce dernier point était capital pour les palais de la place des Trois Pouvoirs destinés à être vus sous tous les angles; il ne pouvait y avoir cette fois sur le plan esthétique un déséquilibre marqué entre les diverses façades; l'absence de dépendances hors oeuvre facilitait d'ailleurs le triomphe de cette conception et permettait d'accéntuer la pureté des bâtiments réduits à un volume unique (125).

- b) Les supports externes reprennent certes la forme imaginée pour le palais de l'Aurore, mais ils ont été placés perpendiculairement et non parallèlement à la paroi vitrée, ce qui suffit à en transformer radicalement le sens et l'expression. La grâce, le calme et l'allégresse qui se dégageaient du rythme continu de la colonnade et de son développement dans un seul et même plan longitudinal n'ont pas disparu avec la fragmentation des piliers et la multiplicité des plans transversaux résultant de leur nouvelle position, mais l'accent donné à ces qualités est désormais moins prononcé; il est par contre venu s'y ajouter une force et un dynamisme contenus convenant à merveille à des édifices gouvernementaux, qui symbolisent les pouvoirs dont ils sont le siège officiel. De plus si l'écran partiel interposé entre la demeure et le paysage assumait au palais résidentiel un rôle psychologique particuliè-

rement heureux, lui garantissant une certaine intimité, un caractère plus ouvert, sans barrière apparente, s'avérait mieux adapté à l'esprit de bâtiments publics largement accessibles comme le palais du Plateau et la Cour Suprême. Là encore Niemeyer a su trouver la note juste avec un bonheur où éclatent sa classe et sa maîtrise.

L'unité de conception et de supports entre les deux ouvrages, qui se font vis-à-vis, a assuré la cohésion de l'ensemble et contribué à la sobre grandeur de la place des Trois Pouvoirs, admirable version contemporaine des fameuses places royales françaises et européennes des XVII^e et XVIII^e siècles. Chacun des palais conserve cependant son individualité, soulignée par des variantes formelles qui s'ajoutent à leur différence de taille et de disposition sur le terrain.

La Cour Suprême (pl. 147) paraît, comme le palais de l'Aurore, posée sur une plateforme à peine détachée du sol, mais l'orientation qui lui a été donnée inverse la hiérarchie entre les façades : la principale, c'est-à-dire celle qui ouvre sur la place et abrite l'entrée, est à présent située sur la largeur du rectangle de base et non plus sur sa longueur, ce qui constitue un retour au principe original du temple grec. Les piliers sont donc vus en enfilade par le spectateur qui se trouve dans l'axe, mais par suite d'un calcul de perspective très étudié, ils ne se confondent ni ne s'effacent l'un derrière l'autre, quelle que soit la posi-

tion adoptée; leur succession varie au fur et à mesure que le promeneur se déplace, en un jeu plastique savant que l'imagination de Niemeyer a su prévoir dans ses moindres détails (126). Leur fort éloignement par rapport au corps principal est une trouvaille qui augmente la légèreté de l'édifice et assure son caractère aérien : il permet d'apercevoir le ciel et les nuages à travers le péristyle dont les éléments se découpent avec vigueur et élégance sur ce fond animé et infini. Cette sensation de fusion naturelle de l'architecture dans l'espace résulte d'une exploitation magistrale du site et de l'esplanade artificielle créée par Lucio Costa : celle-ci domine en effet sur trois de ses fronts le paysage environnant et aucun obstacle n'arrête l'oeil avant la ligne de l'horizon. A ces perspectives lointaines adroitement mises en valeur s'ajoute la multiplicité des perspectives rapprochées qui incitent le visiteur à tourner autour du bâtiment et à en parcourir les galeries pour jouir pleinement du spectacle changeant qui lui est offert : le renouvellement est continu, en fonction de l'angle de vue, de la distance, des tranches à la fois successives et continues de panorama ou de monuments qu'encadre comme de belles moulures la plasticité des supports externes.

Cette plasticité est cependant loin d'atteindre celle qui a été obtenue au palais du Plateau (pl. 149); la dalle sur laquelle reposent les trois étages, au lieu de se trouver

à peine surélevée, est cette fois nettement détachée du sol; l'envolée des piliers prend de ce fait une toute autre ampleur (pl. 150), où l'on perçoit les qualités du béton armé et les prodiges sculpturaux qu'un architecte doué peut en tirer; l'effet de tension qui découle du croisement des lignes horizontales, verticales et obliques, du mariage des droites et des courbes aboutit à un extraordinaire mélange de vigueur et de légèreté, d'audace et de sécurité, d'équilibre et de mouvement. Plus encore qu'au Palais de l'Aurore et à la Cour Suprême, il se dégage de l'ensemble une impression de noblesse sans égale qui inspire le respect; le spectateur n'aborde plus l'ouvrage de plain pied : il est dominé par sa masse, car dans le cas précis le volume ne se définit réellement qu'à partir de la plate-forme de l'entresol (127); ce procédé très simple, déjà connu des Grecs qui juchaient leurs temples sur un haut soubassement pour en augmenter le caractère monumental, a une fois de plus pleinement réussi.

Beaucoup plus vaste et plus important que la Cour Suprême, le Palais du Plateau occupe tout un côté de l'esplanade, car c'est une de ses façades longitudinales qui est tournée vers celle-ci. Outre l'emphase logique que cette orientation confère au siège du gouvernement et la plus grande facilité offerte pour la disposition d'éléments annexes comme la rampe et la tribune officielles, l'opposition des axes respectifs des deux édifices se faisant vis-à-vis contribue de façon dé-

cisive au sentiment grandiose qui se dégage de la place des Trois Pouvoirs. Quel que soit le point où l'on se trouve on a toujours devant soi une vision différente des portiques de chacun des palais; toute monotonie a ainsi été évitée sans compromettre en rien l'équilibre de l'ensemble; celui-ci en sort au contraire renforcé, dans la mesure où le relief de l'un tend à croître lorsque celui de l'autre décroît et vice versa, en une gradation soigneusement prévue. Du centre de la place le jeu des supports est harmonieux mais discret : ils se présentent soit sur leur tranche, soit en enfilade, sans masquer ni d'un côté ni de l'autre les grandes parois de verre des bâtiments proprement dits; par contre, dès que l'observateur se promène, ils apparaissent sous les angles les plus variés, en un spectacle changeant que nous avons déjà décrit auparavant à propos de la Cour Suprême, mais qui est cette fois multiplié par le complément que s'apportent mutuellement les deux palais et celui du Congrès; de la terrasse-promenade de celui-ci, on possède même une série de vues plongeantes qui s'ajoutent aux précédentes et permettent de saisir alternativement les deux ouvrages de trois-quarts (c'est-à-dire sous leur meilleur angle), entre les premiers plans impressionnants que constituent les formes audacieuses et pures des coupoles et des tours.

Si l'aménagement intérieur de la Cour Suprême n'a plastiquement rien qui mérite qu'on s'y arrête et se contente de

répondre à une parfaite logique distributive, il n'en est pas de même de celui du palais du Plateau. Comme toujours lorsqu'il disposait d'une grande liberté quant au programme, Niemeyer a su créer des effets spatiaux très réussis dans les étages de réception (pl. 148). Le grand hall du premier est partiellement surplombé par la salle des pas perdus du second, à laquelle il est relié par une élégante rampe en fer à cheval (pl. 151); les revêtements sont beaux et soignés mais d'une grande sobriété et les contrastes discrets : le dallage de marbre clair, la blancheur immaculée des plafonds et garde-fous, la double source lumineuse du niveau inférieur (directe dans l'axe du salon, due ailleurs aux reflets des miroirs de fond parallèles à la paroi vitrée externe) s'opposent aux tapis verts et au bois sombre du niveau supérieur nettement moins éclairé. On retrouve les moyens employés au palais de l'Aurore, mais sans la moindre ostentation; l'architecture pure triomphe sur la décoration, grâce à une impeccable sûreté dans le choix des tonalités et des matériaux. Le succès n'est pas moindre au dernier étage, où les bureaux s'ordonnent autour de deux jardins tropicaux, étroits mais de haut patron technique, tracés dans le sens de la longueur de l'édifice; la perte de place est ainsi réduite au minimum, tandis que toutes les pièces bénéficient d'un éclairage latéral naturel. Niemeyer a donc su cette fois ne pas négliger les services secondaires, comme il a eu tendance à

le faire en bien des occasions. Toute fausse note a ainsi été évitée et c'est pourquoi le palais du Plateau s'avère la plus accomplie des réalisations de l'architecte. Nous n'hésiterons pas quant à nous à la considérer comme un de ses chefs-d'oeuvre, du fait de sa force expressive et de sa parfaite harmonie.

Il nous est arrivé d'évoquer une fois ou deux à propos des palais à portiques de Brasilia, les principes qui ont présidé à la conception des temples grecs. Notre intention en le faisant n'était nullement de suggérer que ceux-ci aient pu servir de source d'inspiration; en admettant même qu'il y ait eu là un point de départ conscient, ce qui nous paraît douteux, la transposition des données a été telle que les créations réalisées sont entièrement originales et typiquement contemporaines dans leur esprit et leur plastique; il n'y a pas de commune mesure entre l'édifice religieux de l'Antiquité, fermé sur lui-même, noble mais austère, dont les péristyles visaient à augmenter l'impression de mystère, et les palais de Brasilia, ouverts, légers, offrant à tout venant leurs formes éblouissantes et raffinées. Programmes, techniques, esprit même sont différents, voire opposés, tout en se rencontrant quant à la solution fonctionnelle de certains problèmes (protection contre le soleil et transition assurée par le système des portiques) et dans une esthétique dominée par un souci d'équilibre et de pureté. On ne peut

donc parler d'influence directe de l'art du passé, mais les palais de Brasilia ne seraient vraisemblablement pas nés si l'attitude de Niemeyer à son égard ne s'était modifiée à partir de son séjour en Europe en 1955; n'aurait-il pas auparavant écarté d'emblée comme entachée de bâtardise l'idée de reprendre et d'adapter aux possibilités d'aujourd'hui un système qui avait constitué une des bases de l'architecture d'autrefois ?

3) Le Palais des Arcades (129)

La meilleure preuve que Niemeyer a désormais dépassé le stade psychologique de la réaction absolue contre tout rappel historique et qu'il refuse de se priver sous cet argument fallacieux de nouveaux moyens d'expression valables, nous est fourni par le dernier en date des palais de Brasilia, celui des Arcades, siège du Ministère des Affaires Étrangères, dont l'avant-projet fut élaboré en 1959, mais dont la construction sous une forme définitive bien différente est nettement postérieure (1965-1969). Le plan de Lucio Costa prévoyait à l'origine que tous les ministères seraient identiques; or les responsables de la diplomatie brésilienne n'acceptèrent pas le bâtiment standard proposé et firent à juste titre remarquer qu'ils ne pouvaient se contenter du bloc destiné aux services administratifs. Il fut alors décidé de construire un bâtiment en deux corps reliés par des passages, dont l'un serait consacré à l'administration et l'autre abriterait

les dépendances de caractère représentatif exigées par les traditions diplomatiques. C'est pour cette seconde partie (pl. 153) que l'architecte reprit le principe consistant à enserrer les cloisons de verre entre des portiques, appliqué dans les ouvrages précédents, mais il modifia cette fois totalement le vocabulaire employé. Il avait jusqu'alors résolument évité l'appel au béton laissé brut de décoffrage comme moyen d'expression de son architecture; cette technique convenait mal à la mise en valeur des formes élégantes et légères qui la caractérisaient; sa préférence s'était donc reportée sur la distinction naturelle de revêtements riches ou la blancheur éclatante d'une peinture superficielle masquant la rudesse et l'austérité du matériau structural proprement dit. Le palais des Arcades marque à cet égard un tournant significatif : le ciment armé y apparaît dans toute sa nudité et acquiert brusquement dans les mains de Niemeyer une noblesse et une délicatesse sans égales, s'adaptant à merveille au programme que l'architecte avait à traiter. Le Corbusier et après lui les partisans du brutalisme dans le monde entier avaient su depuis une quinzaine d'années tirer de cette matière librement exposée un parti esthétique, un langage poétique exprimant soit la grandeur, soit la violence, soit une association de ces deux états d'âme; au Brésil même, nous le verrons, un Reidy avait très tôt associé ce procédé à des réalisations monumentales en le dépouillant de tout accent

psychologique trop marqué, de toute note de défi à l'égard du public, de tout aspect de manifeste orgueilleux. Personne cependant n'avait osé jusque-là s'en servir en tant qu'élément de raffinement dans une oeuvre d'essence aristocratique comme un palais véritablement digne de ce nom; or c'est là le tour de force auquel s'attacha Niemeyer et son coup d'essai se révéla un coup de maître. Deux procédés essentiels furent utilisés à cette fin: l'un consista à donner au béton une teinte faiblement ocrée rappelant la chaleur de la pierre de taille, l'autre surgit d'une habile disposition des coffrages en vue d'aboutir à la superposition de minces tranches horizontales évoquant discrètement l'effet de fines assises de briques. Le résultat obtenu est extraordinaire: le ciment perd la froideur qui semblait inhérente à sa nature; il devient motif décoratif de surface tout en conservant inaltérées ses qualités intrinsèques profondes. La dignité ainsi conférée au béton brut est telle qu'une bonne partie du public ne perçoit même pas la technique employée et croit à la présence de revêtements classiques, lorsqu'on fait après coup appel à sa mémoire sur le sujet. Ce rapprochement avec l'aspect extérieur des matériaux traditionnels déplaira sans doute à quelques théoriciens sectaires, qui y verront un nouvel abandon des principes rationalistes orthodoxes, mais il y a beau temps que ce genre de critiques attardées n'est plus pris au sérieux; d'autres y dénonceront peut-être une véritable trahison de l'inspira-

tion qui donna naissance au mouvement brutaliste; là encore le fait importe peu : la seule doctrine que révère Niemeyer est celle de la beauté; or l'accord sur la réussite esthétique que constitue le palais des Arcades paraît à ce jour unanime.

L'adoption du béton apparent exigeait un changement complet du vocabulaire plastique qui avait servi à définir les premiers palais à portiques de Brasilia; il serait toutefois osé de dire que le thème formel traité a avant tout découlé du choix de ce procédé; il est même licite de renverser l'ordre des facteurs et d'octroyer l'initiative au désir d'un renouvellement d'expression cherché par l'architecte. La note dominante a cette fois été placée sur la puissance plus que sur la légèreté, sur un équilibre plus statique que dynamique, sur une audace plus contenue que brillamment exposée. Toute orientation caractérisée a disparu (pl. 152) : le plan carré a succédé au rectangulaire et les galeries se poursuivent sur les quatre côtés, tous entourés d'eau; seule la présence en retrait du bloc administratif indique au premier coup d'oeil l'arrière du bâtiment; la façade principale ne se distingue des faces latérales que par sa position privilégiée sur l'axe monumental et par quelques judicieux accents secondaires (passerelles d'accès plus vastes, sculpture abstraite de Bruno Giorgi). De solides et magnifiques arcades se sont substituées comme motif essentiel de l'ouvrage aux minces formes découpées des colonnades aériennes antérieures; leur

tracé est moins surprenant que celui des premières créations du genre, mais il n'est pas moins neuf: l'alliance du traditionnel plein cintre et d'arêtes d'une acuité accusée exploitant à l'ond les qualités plastiques propres au béton armé a permis un mélange très sûr de force et d'envolée, qui porte plus que jamais le sceau du style si personnel de Niemeyer. L'isolement de l'édifice au centre d'un large bassin semé de plantes aquatiques a fourni une solution heureuse à un certain nombre de problèmes pratiques et psychologiques: l'impression de rudesse qui aurait pu se dégager, du fait de l'absence de bases, en cas d'appui direct des piliers sur le sol s'est atténué avec la continuité qui surgit sous l'effet du phénomène de réflexion; les jeux produits par ce dernier convenaient d'ailleurs particulièrement bien à une architecture aux lignes simples fortement accusées et contribuaient à en renforcer la noblesse; n'oublions pas enfin l'avantage offert par le maintien à distance favorable de l'observateur, une fois de plus pris en charge et guidé avec discrétion, sans contrainte apparente. La cage de verre, auparavant étroitement enchâssée dans l'ossature, a désormais gagné une autonomie presque complète tout en s'insérant dans le cadre structural grâce à de très sûres recherches spatiales: les grandes parois vitrées ne montent plus jusqu'au toit, car le dernier étage est en majeure partie consacré à un jardin suspendu éclairé par une couverture en pergola; elles débordent cepen-

dant sur celui-ci afin de servir de balustrades transparentes à cette aire de promenade, sur laquelle donnent les salons destinés aux réceptions officielles de caractère plus ou moins intime; il y a là une imbrication d'espaces mi-ouverts, mi-fermés, qui assurent une continuité externe-interne encore plus poussée que dans les palais précédents. La préférence accordée à une teinte inédite pour ces murs-rideaux de verre réfractaire s'explique par une question d'accord avec la couleur du béton : une symphonie en ocre et noir a succédé à celle en blanc et vert jusqu'alors typique des constructions de Brasília.

On retrouve à l'intérieur les qualités architecturales qui avaient imposé le palais de l'Aurore et le palais du Plateau comme des réussites de premier ordre. Là encore toutefois ces similitudes s'accompagnent de notables différences, tant sur le plan technique que sur celui de l'expression. Prenons par exemple l'énorme vestibule, qui occupe à lui seul toute la partie centrale et est sans contredit un des éléments fondamentaux, sinon la pièce fondamentale de l'ensemble. Une comparaison avec le grand hall placé au premier et second étage du siège du pouvoir exécutif fait apparaître une indiscutable filiation : même importance capitale dans l'un et l'autre cas, même élévation sur deux niveaux, même système de liaison entre ces derniers par un souple et audacieux trait d'union dépourvu de garde-fou s'envolant dans l'espace sans

appui intermédiaire, même opposition subtile entre la vivacité de l'éclairage canalisé vers le plan inférieur et l'aspect tamisé de la lumière à l'échelon supérieur, même atmosphère de beauté sévère évitant toute note d'ostentation. Les nouveautés sont cependant tout aussi importantes. Laissons de côté le remplacement par un escalier hélicoïdal de la rampe en fer à cheval du palais du Plateau ou le contrôle de l'intensité lumineuse par l'installation d'une paroi métallique sculptée formant un écran ajouré devant les fenêtres hautes; ce sont des détails non négligeables certes, mais secondaires dans la conception globale; il ne s'agit que de variations dans l'application des mêmes principes. Le dégagement de l'espace disponible du fait de l'absence de colonnes internes assume par contre une signification d'une tout autre ampleur : les dimensions des salles ainsi constituées sont gigantesques, ce qui contribue à l'impression de monumentale grandeur voulue par l'architecte sans pour cela tomber dans la démesure grâce au parfait équilibre des proportions. Pour obtenir ce résultat Niemeyer a noyé l'ossature dans des parois épaisses, qui paraissent de véritables murs portants, et sa dalle de plafond s'appuie sur d'énormes poutres apparentes, qui rappellent volontairement les solutions traditionnelles tout en mettant en valeur les capacités exceptionnelles des matériaux actuels; l'esprit de synthèse qui a inspiré les splendides arcades externes marque donc aussi,

avec discrétion, le traitement de l'intérieur, créant une continuité subtile et une profonde unité. Jamais d'ailleurs cette continuité entre le dehors et le dedans, aspiration permanente de l'auteur des palais de Brasilia n'a été plus poussée qu'ici : le fond du vestibule, tourné vers l'immeuble administratif, n'est même plus fermé par la cloison vitrée, qui enserme la partie habitable; celle-ci s'interrompt brusquement sur ce point; un simple rideau de plantes tropicales l'a substitué efficacement dans un climat où le froid n'est pas à craindre et dans un contexte où un bâtiment rapproché suffisait à former une protection évitant le choc psychologique qui surgirait de la perception trop violente de ce caractère d'ouverture absolue. Nous ne reviendrons pas sur le jardin suspendu du dernier étage (pl. 154), autre version des mêmes préoccupations puisque nous en avons déjà signalé les qualités spatiales, le rôle de transition et d'intégration; signalons seulement que ce dernier est sans doute plus important encore dans le sens interne-externe que dans le sens inverse; le cadre qu'il offre aux invités est à la fois reposant et grandiose; une vision rapprochée augmente la force suggestive et la puissante originalité des arcades qui définissent le palais; celles-ci constituent de plus une moulure exceptionnelle pour les principaux monuments de la capitale brésilienne et le visiteur se trouve ainsi en présence d'un des plus beaux spectacles réels dont il puisse rêver.

Le palais des Arcades, qui aura pour pendant le Ministère de la Justice, est au même titre que les oeuvres antérieures de l'architecte, une réalisation typiquement contemporaine, techniquement et esthétiquement. Certains aspects du vocabulaire employé sont moins éloignés qu'auparavant des formes courantes dans le passé, mais on aurait tort d'y voir un recul de l'imagination créatrice de l'artiste ou une trahison envers des opinions maintes fois énoncées. N'est-ce pas même le contraire qui se produit ? Délivré du prurit de la nouveauté à tout prix et des préjugés anti-historiques, Niemeyer a prouvé qu'il était plus libre que jamais dans son expression. Le palais des Arcades marque donc le franchissement d'un nouveau pas et non une rupture dans une carrière, dont il sera peut-être l'apothéose : il est plus que jamais lié à une volonté plastique fondée sur la mise en valeur des qualités intrinsèques du béton armé.

Il n'est pas douteux que Niemeyer a trouvé pour ses palais de Brasilia une forme extrêmement heureuse, qu'il a su varier avec une extraordinaire sûreté pour en tirer toujours le maximum et donner à chacun des bâtiments le caractère qui lui convenait : charme et délicatesse au palais résidentiel, symétrie et sérénité à la Cour Suprême, équilibre mêlé d'audace et de dynamisme au palais du gouvernement, grandeur et tradition au Ministère des Affaires Etrangères. Tous cependant s'imposent avec une égale noblesse dans un cadre gran-

diouse qu'ils contribuent à créer, grâce à leur simplicité fondamentale dans le domaine formel et à leur parfaite harmonie, dérivant d'un impeccable accord de proportions. Lorsqu'André Malraux, mis en présence du palais de l'Aurore à peine achevé, le qualifia dans une de ses improvisations lyriques de premier vrai palais construit depuis Versailles, il exagérait sans doute délibérément, mais il n'avait pas tort; s'il n'est pas question de prendre au pied de la lettre une telle déclaration, l'idée profonde exprimée est, elle, parfaitement valable : il s'agissait bel et bien de la première tentative réussie de renouveler le thème du palais résidentiel depuis le prototype classique qu'était devenu Versailles, universellement imité par la suite. On ne saurait donc trop insister sur l'importance d'une telle réalisation et de celles qui l'ont accompagnée, car le mérite de ces dernières ne le cède en rien à celui de la création originale, dont le principe de base s'est avéré parfaitement adaptable à d'autres fins. On peut dès aujourd'hui avancer sans crainte que les palais de Brasilia sont des ouvrages qui feront date et qu'ils constituent un des plus beaux fleurons de l'architecture contemporaine.

II.- COMBINAISONS ET JEUX DE VOLUMES SIMPLES.

Il est évident que la formule du palais à portiques si brillamment mise au point n'avait de raison d'être que pour

un nombre très restreint d'édifices dont l'architecte désirait accentuer le caractère monumental et que, même dans ce cas, elle ne se présentait nullement comme une panacée. Niemeyer se garda bien de la vulgariser et n'hésita pas à revenir par ailleurs à une inspiration plus conforme à la ligne de son évolution antérieure en se livrant à des jeux de volumes à la fois simples et audacieux. La plupart des ouvrages qu'il projeta pour la nouvelle capitale, du palais du Congrès aux immeubles d'habitation en passant par les ministères, théâtres, musées ou hôtels, tirent en effet de cette conception leurs principales qualités esthétiques.

1) Le palais du Congrès (130)

Le principe adopté pour les palais précédents ne pouvait en aucun cas convenir pour celui du Congrès, car les conditions étaient radicalement différentes. Tout d'abord il ne s'agissait plus d'un bâtiment unitaire, mais d'un ouvrage destiné à abriter deux assemblées distinctes; il paraissait donc logique d'exprimer cette dualité dans l'architecture, sans parler des facilités fonctionnelles que cette solution était susceptible d'offrir (pl. 155). Et surtout le rôle dévolu à l'édifice dans le contexte urbanistique exigeait qu'il conservât à grande distance toute sa force plastique : n'apparaissait-il pas comme un des points de référence fondamental de la ville, visible de toutes parts, par

suite de sa situation privilégiée, au terme de la perspective ménagée par l'axe monumental ?

Niemeyer se joua des difficultés avec son habituelle maîtrise. Quelques volumes élémentaires habilement juxtaposés et fondus en un ensemble équilibré mais inattendu lui suffirent pour résoudre le problème : aux lignes horizontales du bâtiment des séances surmonté de deux coupoles audacieusement inversées, il opposa l'envolée verticale des deux tours contenant les bureaux. De loin (pl. 325) seules ces dernières émergent entre les coupoles qui semblent posées à même le sol; le jeu se réduit à une expression très simple, où n'interviennent que les éléments les plus significatifs, conformément à une échelle de valeurs soigneusement établie; de près ce même jeu s'enrichit d'une foule de détails désormais perceptibles sans rien perdre de la vigueur que lui confère un traitement par grandes masses. La façade tournée vers la ville (pl. 156) ne surgit réellement que lorsqu'on s'en approche, car de ce côté le corps horizontal contenant les salles de séance plénières (131) et les services généraux est bel et bien en sous-sol. Cette disposition a priori étrange s'est révélée d'une parfaite efficacité : elle a permis de racheter la différence de niveau existant entre l'esplanade des ministères et la place des Trois Pouvoirs, de substituer à une construction continue qui aurait clos abruptement la perspective de l'axe monumental des superstructures isolées arrêtant

l'oeil sans former un obstacle infranchissable, respectant de la sorte l'esprit du plan urbain de Lucio Costa, de conférer enfin à l'ensemble une très grande variété d'effets sans nuire ni à l'homogénéité, ni à la noblesse désirée. L'aménagement du terrain en un vaste plan incliné a dégagé le front en question, lui fournissant un accès facile, un éclairage suffisant et l'espace nécessaire à sa mise en relief; il en est résulté un contraste voulu entre le caractère ouvert des parties basses enterrées et l'aspect fermé des volumes purs qui se détachent sur le ciel en une inversion de la distribution traditionnelle typique du langage contemporain. Ce même contraste a par contre été atténué sur l'autre façade, qui donne de plain pied sur la place des Trois Pouvoirs (pl. 157) : les parois vitrées, soigneusement maintenues dans l'ombre, forment cette fois une bande à peu près opaque qui tranche surtout par sa couleur sur la blancheur éclatante du ciment et de ses revêtements; le bâtiment horizontal n'est plus qu'un socle pour les coupes et un arrière-plan devant lequel se détachent les tranches puissantes des édifices verticaux. C'est en quelque sorte un retour à l'échelle imaginée pour la perspective lointaine, mais destinée cette fois à une vue rapprochée.

L'esthétique du palais du Congrès est tout entière basée sur un équilibre parfait dans la distribution des masses, associé à un mélange très sûr de simplicité classique et d'origi-

nalité baroque, de solidité et de légèreté, de stabilité et de dynamisme. L'harmonie générale est telle qu'on pourrait croire à l'existence d'une impeccable symétrie, mais, si celle-ci existe, elle est loin d'être absolue; elle résulte au contraire d'un jeu très habile de compensations. Les deux coupoules n'ont ni la même taille, ni la même force expressive, disposition qui traduit bien l'importance numérique et le caractère représentatif de chaque assemblée : celle du Sénat, de dimensions modestes et se gardant bien de rompre avec les principes traditionnels, est fermement implantée dans le bâtiment sur lequel elle pèse de tout son poids; elle convient à merveille à l'esprit d'une chambre de réflexion; celle de la Chambre des Députés, beaucoup plus vaste et d'une conception révolutionnaire, paraît une soucoupe délicatement posée sur la terrasse et prête à prendre son envol, soulignant par là l'aspect d'élément moteur du pouvoir législatif conféré à cette assemblée; leur signification respective est donc tout à fait opposée, mais leur pureté commune et l'identité formelle qui les caractérise (puisque la différence tient à une simple inversion de volumes) suffit à établir entre elles une parenté étroite, qui leur permet de se faire valablement pendant. Le déséquilibre produit par cette inégalité voulue fut racheté par le déplacement vers la partie consacrée au Sénat des deux tours, ainsi que des rampes d'accès situées sur la façade occidentale : l'accent provoqué et l'élan vertical des

immeubles jumeaux contrebalancent de la sorte la staticité de la petite coupole, sa plasticité plus discrète que celle de sa voisine; quant à la répartition des masses obtenues de la sorte, elle se trouve si satisfaisante qu'un observateur superficiel ne note même pas l'absence de position centrale des deux flèches qu'on s'attendrait à voir définir non seulement l'axe du palais, mais aussi celui de l'artère monumentale à laquelle il sert de toile de fond.

Le palais du Congrès a, comme les palais à portiques, obtenu immédiatement une immense répercussion, mais il a plus que ceux-ci soulevé une controverse à propos des sources d'inspiration qu'on peut y déceler. M. Nikolaus Pevsner (132) n'a pas hésité à alléguer qu'une école anglaise bâtie à Rutherford par Leonard Manasseh avait pu servir de modèle à Niemeyer : le lycée en question possède en effet sur le toit de deux pavillons rapprochés un couple de pyramides, l'une droite couvrant une salle de réunion, l'autre renversée servant de château d'eau. La thèse de l'historien britannique, assez séduisante à première vue, ne doit cependant pas être retenue. Niemeyer a certes plus d'une fois repris et transformé en une synthèse nouvelle des idées originalement avancées par d'autres architectes, qu'il s'agisse de celles d'un maître comme Le Corbusier ou de suggestions empruntées à des projets tout à fait secondaires publiés dans les revues spécialisées (133). Il aurait donc parfaitement pu agir de même

vis-à-vis de l'école de Leonard Manasseh et cela n'aurait rien enlevé à son mérite créateur, car, pour reprendre les propres termes de M. Pevsner, il ne faut pas confondre imitation et "stimulus"; c'est sans contredit dans la seconde catégorie que se rangerait le palais du Congrès. Ni les faits ni les dates ne permettent pourtant de soutenir cette hypothèse. M. Rayner Banham l'avait déjà repoussée en faisant remarquer que Niemeyer avait inventé la pyramide renversée dès 1955 (musée de Caracas), mais cet argument n'avait pas convaincu son collègue, qui continua à défendre le point de vue d'une influence possible du collège de Rutherford sur le palais de Brasilia quant à la disposition originale des volumes sur le toit (134). Or cette thèse elle-même tombe à plat pour qui a suivi l'évolution de l'oeuvre de Niemeyer et connaît non seulement les ouvrages réalisés, mais aussi ses autres projets : dès 1953 en effet celui-ci proposait de placer sur une des terrasses du futur hôtel de ville de São Paulo (135) une coupole basse abritant la salle de délibérations et un auditorium dont la forme présageait celle adoptée un an plus tard au lycée de Belo Horizonte (pl. 113). De cette conception à celle du palais du Congrès, il n'y avait qu'un pas à franchir et Niemeyer n'avait pas besoin d'aide pour le faire; la priorité chronologique lui appartient sans ambages, et ne faudrait-il pas plutôt voir en Manasseh un compilateur assidu des projets abandonnés de Niemeyer, architecte

mondialement connu ? Si l'on s'en tient d'ailleurs strictement aux deux ouvrages comparés par M. Pevsner, les dates ne favorisent pas non plus la thèse avancée : la construction de l'école britannique a été commencée en septembre 1958, mais à notre connaissance la première publication effectuée dans une revue spécialisée (136) a paru en janvier 1959, presque un an après celle des propositions définitives élaborées pour le palais du Congrès (février 1958) (137); même en admettant que le projet anglais soit nettement antérieur à sa réalisation, ce qui paraît douteux, on ne voit guère comment Niemeyer en aurait eu connaissance.

Il ne semble pas qu'il faille chercher en dehors de l'oeuvre de Niemeyer lui-même (138) la source d'inspiration du palais du Congrès, car celui-ci s'y insère naturellement; les jeux de volume auxquels il a donné lieu ont toujours été une des préoccupations majeures de l'architecte et on peut suivre dans ses réalisations antérieures la naissance et l'évolution des diverses formes dont le regroupement a si fort frappé. Le premier pas a été franchi au parc d'Ibirapuera (1952-1954), avec l'opposition prévue du palais des Arts et de l'auditorium (139); les étapes suivantes se sont succédées rapidement: idée originale de placer des éléments de principes similaires sur une terrasse à l'hôtel de ville de São Paulo (1953); perfectionnement progressif du volume le plus délicat, celui dont la faible superficie portante et les lignes ascendantes

devaient combattre l'impression de poids inhérent à la masse et lui substituer une note d'équilibre dynamique (auditorium du collège de Belo Horizonte, 1954, musée de Caracas, 1955); mise au point final d'un ensemble cohérent et harmonieux rassemblant toutes ces données (palais du Congrès, 1958-1960). Il est intéressant de noter une certaine hésitation quant à la définition du volume inversé par des droites ou des courbes et l'emploi alterné des diverses solutions; par contre la césure de 1955 est là encore sensible et s'est traduite par un désir de pureté et de régularité géométrique qui était loin d'être aussi net dans les réalisations précédentes.

L'audace de la coupole de la Chambre des députés a posé d'énormes problèmes techniques que les calculs de Joaquim Cardoso ont su résoudre à merveille, malgré les préoccupations manifestées à ce sujet par un spécialiste aussi compétent que Nervi (140). Dès qu'il avait eu connaissance du projet, l'ingénieur italien avait fait de vives réserves à propos d'une telle tentative tant sur le plan constructif que sur le plan plastique : il avait souligné que la résistance à la compression, qualité essentielle du béton, était sans intérêt dans ce cas; la solution ne pouvait donc surgir que d'une puissante armature annulaire vigoureusement tendue imperceptible pour l'oeil de l'observateur, conception qu'en farouche défenseur de la vérité structurale il n'admettait guère; il se demandait de plus quelle serait la sensation que

ce tour de force provoquerait chez le spectateur et il songerait à un étonnement apeuré plutôt qu'à une jouissance esthétique. Sur ce dernier point, les doutes émis ne se sont nullement concrétisés; malgré son diamètre supérieur à cent mètres, la gigantesque coupe posée sur la terrasse du palais du Congrès n'inspire ni sentiment de crainte, ni impression de démesure; elle est à l'échelle du bâtiment et du cadre qu'elle contribue activement à valoriser; l'équilibre de la composition dans laquelle elle s'insère est tel qu'elle n'apparaît nullement comme une parole d'orgueil, mais seulement comme un symbole d'enthousiasme et une suprême expression d'harmonie (141). Devant cette réussite, les autres critiques tombent d'elles-mêmes : le résultat final compense amplement le prix et la somme d'efforts nécessités pour vaincre les difficultés techniques. Dans un programme monumental, la qualité primordiale est la beauté plastique qui s'en dégage; les arguments économiques comptent peu ou même ne comptent pas. C'était bien le cas à Brasilia, ville artificielle dont le but était l'affirmation définitive de la grandeur du pays et de sa foi dans l'avenir, sans qu'intervînt le souci du coût de l'opération.

Les quelques reproches d'ordre fonctionnel avancés à propos du palais du Congrès s'effacent eux aussi devant les considérations purement esthétiques : il est possible que les bureaux des deux tours n'aient pas donné satisfaction

aux parlementaires auxquels ils étaient destinés, mais ces édifices verticaux, les plus élevés de la nouvelle capitale, étaient nécessaires à l'expression de l'ouvrage et à sa signification dans l'ensemble urbanistique; quant à la trop grande réceptivité acoustique de la petite coupole du Sénat (à laquelle on peut d'ailleurs remédier), et à l'éclairage uniquement artificiel des salles de séances plénières, ce sont de bien faibles inconvénients qu'il était difficile d'éviter sans changer complètement la forme même du bâtiment, si satisfaisante en soi. Il est évident que ce palais, tout comme les précédents, a été conçu d'abord et avant tout en fonction de sa présentation extérieure, quoique l'intérieur se caractérise par la création d'une ambiance agréable et par une parfaite solution du problème capital de la circulation séparée des représentants et du public. Mais n'était-ce pas là une véritable obligation dans une capitale dont les monuments devaient former un ensemble unitaire, susceptible de transmettre un message permanent capable de provoquer chez les hommes d'aujourd'hui et dans les générations futures un sentiment de respect, où grâce et poésie se mêleraient intimement à une noblesse à la fois simple et magnifique ?

2) La place des Trois Pouvoirs et l'axe monumental

L'étude séparée des édifices étudiés jusque-là ne nous a jamais fait perdre de vue leur interdépendance, mais il nous

faut maintenant revenir spécialement sur ce chapitre. C'est en effet à l'échelle de la ville et de ses articulations successives que les jeux de volumes et d'espaces créés par l'architecture de Niemeyer en fonction du plan de Costa prennent leur véritable sens. La place des Trois Pouvoirs apparaît à cet égard comme un chef-d'oeuvre capable de rivaliser avec les plus belles réalisations de tous les temps.

S'il est certain qu'elle dérive directement, quant à son implantation et à la distribution des masses, d'un croquis idéal de place monumentale imaginé par Le Corbusier lors de son séjour au Brésil en 1936, il n'en est pas moins vrai qu'elle tire sa grandeur et son harmonie du traitement que Niemeyer a su donner à cette esquisse sortie à ses heures perdues de l'esprit toujours en éveil du maître franco-suisse, puis rapidement oubliée par lui (142). Tout en suivant de très près ce schéma, que Lucio Costa avait repris vingt ans après pour l'incorporer à son projet de plan directeur, Niemeyer n'hésita pas à renouer consciemment avec une tradition plus ancienne, celle des grandes places européennes dont la noblesse et la sobriété l'avaient si fortement frappé lors de son voyage en 1955; s'il n'était naturellement pas question pour lui de les copier, son souci avoué consista dès l'origine à en retrouver les qualités fondamentales, afin de les transcrire dans un langage contemporain, dont la simplicité assurerait la grandeur tout en évitant soigneusement la

sécheresse inhérente au premier rationalisme. C'était là une attitude d'autant plus logique que la conception de la place ouverte, alternativement dominée et dominante, suggérée par Le Corbusier n'était somme toute qu'une nouvelle version d'un thème dont les éléments avaient été élaborés du XVI^e au XVIII^e siècle : de l'aménagement du Capitole par Michel Ange à la création de la place Louis XV (aujourd'hui place de la Concorde) que Gabriel délimita par des bâtiments sur un seul de ses côtés, de nombreux exemples s'étaient succédés dans toute l'Europe et avaient mis en honneur le mélange de perspectives proches et lointaines ménagé par la relation entre les constructions et les espaces libres laissés entre celles-ci.

La place des Trois Pouvoirs est pratiquement triangulaire, comme le modèle idéal proposé en 1936 par Le Corbusier; mais cette forme n'apparaît guère que sur un plan (pl. 158); dans la réalité, le spectateur saisit plutôt la succession de rectangles qui la subdivisent et surtout celui de l'aire entre le palais du Plateau et la Cour Suprême, dont le pavage uniforme accentue l'unité; ce véritable coeur tend même à ses yeux à s'identifier avec la place elle-même, pourtant beaucoup plus vaste et plus complexe. Cette disposition a l'avantage d'éviter le malaise que ne manquerait pas de provoquer la perception d'angles aigus tout en maintenant la figure originale grâce à la répartition des trois pôles d'intérêt que constituent les édifices-sièges des pouvoirs exécutif, législatif

et judiciaire. On se trouve donc devant une place trapézoïdale, dont les obliques ne sont pas sensibles, mais qui est tout de même nettement orientée vers sa petite base occupée par le palais du Congrès; à ce côté fermé, valorisé par la masse de cet ouvrage imposant encadré à l'arrière-plan par les ministères, s'oppose l'aspect ouvert de la grande base tandis que les parties latérales ménagent la transition et assurent l'équilibre nécessaire. Le mérite de Niemeyer est d'avoir su mettre au point le vocabulaire qui convenait exactement à une telle conception. Il retint dans l'ensemble les jeux de volumes proposés par Le Corbusier, mais il s'attacha à en augmenter l'expression plastique et à leur assurer une meilleure intégration spatiale. En limitant la hauteur du corps horizontal du palais du Congrès au niveau du sol de l'esplanade des ministères, il maintint la clôture nécessaire sur ce front sans toutefois interrompre l'unité de l'axe monumental; en insistant sur les superstructures et en substituant des blocs jumeaux détachés à un élément vertical unique solidaire de la masse globale, il accentua la composition en profondeur et y fit entrer la notion d'espace, généralement absente d'une architecture extérieure fondée sur l'emploi de volumes géométriques. Cette introduction du ciel dans le bâtiment même, ce mélange du fini et l'infini prit toute son ampleur dans les deux autres palais, comme nous avons déjà eu l'occasion de le dire; nous nous contenterons donc mainte-

nant de souligner combien cette solution était adaptée à l'esprit de la place et à la localisation précise des ouvrages sur les côtés intermédiaires, mi-ouverts, mi-fermés.

La place des Trois Pouvoirs est complétée par un forum des palmiers impériaux (déjà proposé par Le Corbusier), un grand plan d'eau au pied du parlement et un ensemble de sculptures et de constructions secondaires dont l'importance n'est cependant pas négligeable. Parmi celles-ci, la seule prévue dès le départ était le musée (143), destiné à exposer les principaux documents concernant le transfert de la capitale sur le plateau central. Composé d'une simple salle longitudinale comprise entre deux énormes dalles de béton reposant sur un socle étroit abritant l'escalier, ce monument commémoratif a grande allure dans sa hardiesse et sa sobriété. Sa position, critiquée par M. Jorge Wilhelm (144), présente à la fois des avantages et des inconvénients : s'il n'est pas douteux qu'il coupe en partie la vue du palais du Congrès pour le spectateur situé au centre de la place, il meuble par contre valablement l'espace compris entre les palais dans une vue diagonale (pl. 159). Les adjonctions postérieures résultant de la volonté personnelle de certains présidents de la République auraient pu constituer un danger, mais leur caractère limité et le fait que les projets aient continué à être confiés à Niemeyer ont permis d'éviter tout échec, voire d'aboutir à une indiscutable valorisation. C'est ce qui s'est pro-

duit pour le colombier en pince à linge stylisée (pl. 160), unique souvenir laissé à Brasilia par le court gouvernement de Jânio Quadros en 1961; la verticale mince et légère jetée sur le côté ouvert de la place ne dénature pas cet aspect et fait pendant à celle de la sculpture centrale de Bruno Giorgi (145). Un résultat équivalent a été obtenu par l'édification sur ce même côté d'un salon de thé presque complètement enterré, dont la faible élévation et la transparence de la partie saillante ne constituent pas un obstacle pour l'oeil de l'observateur.

La place des Trois Pouvoirs est du point de vue plastique un indiscutable sommet, où simplicité et richesse formelles s'allient en une impressionnante et harmonieuse grandeur. L'axe monumental, tout en se devant de conserver cette dernière qualité, ne pouvait maintenir dans sa totalité une aussi forte tonalité, sous peine de faire disparaître l'échelle hiérarchique prévue et de nuire au résultat final par excès d'expression. Niemeyer le comprit bien et c'est en connaissance de cause qu'il adopta pour les ministères un critère unique. Les onze bâtiments (146), disposés en quinconce de part et d'autre de la grande esplanade qu'ils définissent (pl. 161), sont tous des parallélépipèdes rectangles à structure métallique, murs-rideaux en aluminium et verre, parois latérales revêtues de carreaux de céramique gris-bleuté. Leur austérité a été accentuée par rapport au premier projet (147),

qui envisageait des immeubles sur pilotis losangés soutenant une plate-forme de béton dont le découpage en ligne brisée aurait complété l'effet des supports. Il n'y a pas lieu de regretter ce changement, dont un des motifs a été la nécessité de construire vite : des blocs détachés du sol n'auraient pas assumé un rôle aussi clair en matière de délimitation de l'axe triomphal et le contraste nécessaire avec les édifices les plus représentatifs se serait sensiblement atténué. La monotonie de cette répétition systématique a parfois été critiquée, mais les ministères ne sont pas faits pour être détaillés, malgré la sûreté des proportions qui leur confèrent une beauté intrinsèque; ils ne prennent tout leur sens que dans une vision globale, qui met en valeur la relation spatiale créée entre ces volumes identiques par leur répartition soigneusement étudiée. L'ensemble est volontairement froid, assez conforme à l'esprit des premiers projets d'urbanisme de Le Corbusier au cours de la décade 1920-1930, mais ne manque pas d'allure; il permet une certaine détente de l'attention après l'éblouissement causé par les pôles d'attraction formelle que sont la place des Trois Pouvoirs et la cathédrale, tout en reprenant un rôle plastique essentiel avec la distance; vues des secteurs résidentiels (pl. 162), les tranches de ces bâtiments ne contribuent-elles pas à déterminer de façon décisive, du simple fait de leur succession pleine de noblesse, la véritable épine dorsale de la cité ?

Si nous laissons de côté la cathédrale, qui relève d'un autre principe esthétique que celui que nous étudions pour l'instant, et si nous nous en tenons aux seules constructions actuellement réalisées en bordure de l'artère monumentale, il nous reste à examiner l'ouvrage abritant les théâtres officiels (148), situé dans le secteur culturel, au pied de la plate-forme qui signale le croisement des deux axes de la ville. Contrairement au palais du Congrès où la dualité des fonctions de l'édifice avait été mise en lumière, Niemeyer décida cette fois d'abriter dans un volume unique agissant comme une simple enveloppe les deux théâtres distincts primitivement prévus. Cette attitude, inspirée par le projet présenté en 1953 par Mies Van der Rohe au concours ouvert pour l'érection d'un nouveau théâtre à Mannheim, n'avait rien d'illogique : les deux salles peuvent en effet fonctionner à part ou simultanément pour un seul et même spectacle, grâce à l'installation dos à dos des deux scènes et à leur séparation par une paroi mobile, conception parfaitement adaptée aux exigences du théâtre moderne. En revanche la plastique de Niemeyer ne doit rien à celle du maître germano-américain. Alors que celui-ci avait songé à une architecture transparente en acier et verre engendrant un volume aussi pur que classique, l'architecte brésilien resta fidèle au ciment armé et élabora une masse fermée de toutes parts, se signalant à l'attention par sa forme géométrique inédite dans sa

semi-régularité (pl. 163). Il n'est pas douteux que la forme en question dérive de la différence de taille des salles respectives et qu'elle répond donc jusqu'à un certain point à des considérations fonctionnelles (149), mais on aurait tort de voir là un retour de Niemeyer vers un rationalisme strict qu'il avait depuis longtemps abandonné, si tant est qu'il en ait été un jour un véritable adepte. Le théâtre de Brasilia n'est certes pas un manifeste aussi caractérisé que le projet du musée de Caracas, mais il s'inscrit dans la même ligne de recherches volumétriques simplifiées. On y retrouve d'ailleurs la même volonté de combattre l'impression de poids accompagnant généralement toute architecture de masse; ce n'est plus toutefois la disposition du volume proprement dit qui y contribue, mais la note dynamique apportée par les lames de béton convergentes qui animent les deux fronts d'accès en se détachant audacieusement des façades pour former une sorte de pergola oblique sans perdre leur caractère de supports apparents.

3) L'hôtel et les secteurs résidentiels.

Si dans les ouvrages monumentaux Niemeyer a souvent mis l'accent sur les structures plus que sur les volumes, tout en se servant activement du jeu de ces derniers en bien des occasions, il a inversé les données dans les programmes plus ordinaires, notamment ceux concernant les problèmes d'ha-

bitation. La première réalisation de ce genre qu'il se vit confier à Brasilia fut le Brasilia Palace Hôtel (150), situé dans la même zone que le palais de l'Aurore, en dehors de la ville par conséquent. Projet et construction du palais et de l'hôtel furent menés de front, car l'un et l'autre devaient être prêts le plus tôt possible pour pouvoir loger respectivement le président de la République et les hôtes de marque venus surveiller ou admirer la marche des travaux de la nouvelle capitale. L'architecte sut tirer parti de l'avantage énorme que constituait l'absence totale de servitudes, plutôt rare dans une entreprise de ce genre. Ni le terrain ni l'espace disponibles n'étant comptés, il put étirer son bâtiment en longueur et le mettre en accord avec le paysage plat sans végétation, placer toutes les chambres du côté jouissant de la meilleure orientation et les faire desservir par de longs corridors rectilignes occupant l'autre face, articuler comme il l'entendait les divers blocs dont chacun s'est vu attribuer une fonction définie. On ne s'étonnera donc pas que le résultat obtenu soit des plus brillants, tant sur le plan pratique que sur le plan esthétique (151). On retrouve l'opposition, si fréquente dans les oeuvres de la période 1945-1955, entre le volume pur du corps principal sur pilotis et les jeux de courbes et d'espaces se produisant dans les parties annexes, mais il y a cette fois une grande différence : ces dernières ne se définis-

sent plus extérieurement comme des éléments indépendants, elles sont abritées sous de grandes marquises rectangulaires qui en limitent l'orgie plastique; elles se fondent donc sans difficulté dans un ensemble marqué de plus de retenue. Très digne dans ses lignes simples, suffisamment imposant pour se signaler à l'attention dans une nature sans relief mais suffisamment discret dans son aspect formel pour ne pas se poser en rival du palais voisin, le Brasilia Palace Hôtel offre au touriste qui y descend un cadre agréable et de bon goût, évitant toute richesse ostentatoire tout en garantissant le luxe et l'élégance convenant à sa catégorie. Il s'agit donc d'une très belle réussite de l'architecte; il a su trouver la note juste dans un ouvrage qui a assumé un rôle essentiel lors de la naissance de la nouvelle capitale, mais qui ne pouvait avoir la prétention de le conserver après l'affirmation définitive de celle-ci.

En acceptant la tâche qui lui avait été confiée par le président Kubitschek et la responsabilité de l'architecture de Brasilia, Niemeyer ne songea ni à s'attribuer la totalité des projets (travail qui aurait d'ailleurs dépassé les forces d'un seul homme, si doué soit-il, étant donné le court délai de trois ans fixé pour l'inauguration de la ville à la date du 21 avril 1960), ni à limiter son action personnelle aux édifices représentatifs distribués tout au long de l'axe monumental. Il aurait certes pu adopter cette dernière attitude,

se réservant uniquement le genre de programme où son tempérament et son talent se trouvaient tout à fait à l'aise; il se refusa pourtant à abandonner intégralement à des collaborateurs la responsabilité des bâtiments d'affaires et des immeubles d'habitation, car ils devaient eux aussi contribuer à définir le panorama urbain. En tant que directeur des services d'architecture, il exerça une surveillance de tous les instants pour que les normes établies par le plan de Lucio Costa soient strictement maintenues et il se livra en certains cas à une véritable censure, afin d'éviter les excen- tricités auxquelles songèrent à l'occasion des amateurs de sensationnalisme ou des imitateurs maladroits (152). En tant qu'architecte, il mit la main à la pâte : il proposa pour l'axe résidentiel un modèle d'unité de voisinage et assura lui-même la supervision d'un des quatre îlots qui la com- posent.

Les onze blocs de la superquadra 108, premier ensemble du genre terminé (153), abritent quatre cent quarante quatre appartements de types divers et ont une haute qualité esthétique (154). C'est une fois de plus dans une des grandes ré- alisations de Le Corbusier, l'unité d'habitation de Mar- seille, qu'il faut en chercher la source d'inspiration, mais comme toujours Niemeyer a transposé l'idée originale en un langage nouveau, qui porte sa marque personnelle et dont l'ex- pression est à bien des égards exactement opposée à celle

obtenue par le maître européen. Il reprit le principe de l'indépendance des structures de la partie habitable vis-à-vis des pilotis qui la soutiennent et il adopta pour ces pilotis un profil très proche de celui mis au point par Le Corbusier (155); la ressemblance s'arrête cependant là. Dans un souci de légèreté, Niemeyer a supprimé le véritable sol artificiel qu'on rencontre à Marseille (pl. 164) et il a posé directement sur les supports le volume parallélépipédique contenant les logements: la plate-forme intermédiaire se fond dans la masse supérieure au lieu d'être solidaire des pilotis, dont l'autonomie a été accentuée par des revêtements sombres tranchant sur la blancheur des murs latéraux et la position partiellement hors-d'oeuvre de ceux placés aux extrémités (pl. 165). Cette solution, où les bâtiments semblent détachés du terrain sur lequel ils s'appuient, est conforme à l'esprit qui imprègne l'architecture de Brasilia; elle convient à merveille à des immeubles de taille moyenne, très différents des énormes constructions que sont les unités d'habitation imaginées par Le Corbusier.

Le plan de Lucio Costa prévoyait que les blocs résidentiels des superquadras seraient uniformément de six étages, afin d'assurer la cohérence de l'ensemble urbanistique. Cette mesure, justifiée par des raisons d'équilibre, limitait naturellement les possibilités laissées aux architectes et exigeait d'eux un effort pour éviter l'impression de monotonie

susceptible de se dégager d'une répétition continue. Niemeyer n'hésita pas à jouer sur la disposition des édifices à l'intérieur de l'îlot pour éliminer ce risque. Il reprit pour chacun d'eux, avec des nuances, le système déjà expérimenté à l'hôpital Sul América : façade principale entièrement vitrée, éventuellement protégée par un quadrillage de lames de béton servant de brise-soleil lorsque l'orientation exigeait une défense de ce type, façade arrière constituée par une grande paroi lisse ajourée, sur laquelle tranche la tour des escaliers et ascenseurs de service, trapézoïdale et quasi détachée du corps principal (156). L'effet plastique de ces fronts postérieurs mi-aveugles et doucement colorés, déjà valable dans l'immeuble isolé, a été renforcé par l'opposition fréquente de deux d'entre eux placés dos à dos : l'avancée des tours compartimente alors un vide à la fois défini et fluide, où une perspective centrale s'échappe entre des perspectives latérales brusquement bloquées (pl. 166). Nous retrouvons là encore les jeux de volumes simples dans l'espace, qui sont une des constantes de l'oeuvre de Niemeyer et un de ses atouts maîtres. Du point de vue de l'esthétique pure, la superquadra 108 est donc une brillante réussite où on sent le coup de pouce du maître, absent par contre des îlots voisins réalisés sur le même modèle. Il est certes plus regrettable que ce succès ait été en partie obtenu aux dépens d'avantages fonctionnels dans l'aménagement interne et par con-

séquent aux dépens des locataires logés dans les appartements (157).

III.- CHAPELLES ET CATHÉDRALE

Depuis le coup d'essai, qui s'était révélé un coup de maître, de l'église Saint-François d'Assise à Pampulha, Niemeyer ne s'était plus vu proposer de construire un édifice destiné au culte. Il n'avait cependant jamais cessé d'y penser; bien qu'incroyant et par conséquent peu intéressé aux fins spirituelles de ce genre de bâtiments, les possibilités d'expression architecturale susceptibles de s'en dégager ne pouvaient le laisser indifférent. On comprend donc qu'il se soit empressé de profiter des occasions magnifiques de s'affirmer à nouveau en la matière, offertes par la réalisation de Brasilia.

1) La chapelle du palais de l'Aurore.

Il était logique de doter le palais résidentiel d'une chapelle, bien que la religion catholique ne soit pas reconnue comme religion officielle par la constitution du pays. La majeure partie de la population professe en effet cette confession, en principe tout au moins, et, du fait du poids politique de l'église, il apparaissait fort improbable qu'un président pût ne pas y appartenir ou même se proclamer ouvertement non pratiquant. Qu'il s'agit donc d'une facilité accor-

dée à un dirigeant dont les convictions religieuses étaient sincères ou d'une manière commode de sauver les apparences dans le cas contraire, la chapelle en question ne présentait que des avantages. Niemeyer n'hésita pas à profiter du moyen de s'exprimer dont on lui faisait généreusement cadeau.

Il songea aussitôt à reprendre et à améliorer un projet (158) qu'il avait jeté sur le papier à ses moments perdus en 1955, soit un an avant qu'il soit question de la nouvelle capitale (pl. 168). Et ce projet n'était autre qu'une digression personnelle sur un sujet qui venait d'être traité par Le Corbusier à la chapelle de Ronchamps (pl. 167), terminée l'année précédente. Il n'y a apparemment qu'une parenté lointaine entre l'architecture lourde et informelle de Ronchamps, surprenante dans sa nouveauté radicale malgré les relents africains qu'on peut y déceler, et la légèreté fondée sur une géométrie pure, la suprême et reposante élégance de la chapelle du palais de l'Aurore; la source d'inspiration de cette dernière n'en est pas moins certaine. Niemeyer a manifesté à diverses reprises (159) son enthousiasme pour Ronchamps, où il voyait à juste titre le début d'une nouvelle étape dans l'oeuvre du maître franco-suisse, désormais libéré des conventions technico-fonctionnelles et enclin tout comme lui à accorder la prédominance absolue à la forme plastique. Il était bien dans sa manière de développer une idée qui lui avait plu et de s'attacher à en donner une version neuve, bien

à lui. Il l'avait fait maintes fois auparavant et il n'allait pas manquer de se livrer encore à cette occupation dans un cas auquel il attribuait une telle importance; les dates parlent d'ailleurs clairement, comme toujours.

L'idée empruntée à La Corbusier se limite cette fois à la disposition de l'autel hors de l'axe normal d'accès de façon à provoquer chez le visiteur un étonnement lui inculquant le sentiment qu'il se trouve dans un bâtiment dont le caractère exceptionnel a été bien marqué. Mais alors qu'à Ronchamps tout a été mis en oeuvre pour rendre difficile la compréhension de l'édifice et le faire découvrir peu à peu en une succession de stupéfactions qui transporte le pèlerin dans un monde où la raison n'a guère sa place, à Brasilia même le promeneur distrait saisit au premier coup d'oeil l'enroulement des volutes qui aboutit à la création d'un volume original clair et fermé comme un escargot dans sa coquille (pl. 169); alors qu'à Ronchamps extérieur et intérieur se mêlent étroitement et qu'on passe de l'un à l'autre par diverses entrées aussi déroutantes les unes que les autres, la personne qui accède à la chapelle présidentielle de Brasilia est prise en charge, guidée par un itinéraire unique où le spectacle se déroule selon un plan bien établi : le demi-tour complet qu'il faut réaliser pour se trouver face l'autel donne une impression fugitive de labyrinthe, mais il s'agit d'une émotion attendue, semblable à celle de l'enfant à qui on raconte

une belle histoire, dont il connaît ou prévoit à l'avance les péripéties; la saveur profonde n'en est pas atténuée et l'esprit libéré de toute inquiétude véritable n'en est que plus apte à jouir pleinement de la mise en scène qu'on lui a habilement préparée.

La chapelle construite présente quelques modifications par rapport à l'avant-projet imaginé en 1955. Comme nous l'avons déjà signalé (160), Niemeyer avait dans un premier temps pensé à simplement juxtaposer palais et chapelle, mais il en vint très rapidement à les fondre dans une composition homogène tout en conservant à chacun des ouvrages l'autonomie nécessaire (161). En plaçant l'édifice destiné au culte dans l'alignement de l'édifice résidentiel, il créa de magnifiques jeux perspectifs (pl. 169) et résolut une série de problèmes fonctionnels qui l'amènèrent à accentuer la pureté plastique de sa première esquisse. La disposition sur une terrasse artificielle légèrement surélevée assura le passage de plain pied du palais à la chapelle, mais garantit aussi l'aménagement sous cette dernière d'un sous-sol relié au bâtiment contigu; à l'avantage de pouvoir en cas de pluie aller de l'une à l'autre sans avoir à se mouiller par une sortie intempestive, s'ajoute l'absorption, par cette partie enterrée, de la sacristie, qui dans le premier dessin empiétait sur l'espace interne disponible; cette suppression, jointe à celle de la chaire initialement prévue et totalement inutile dans un programme de

cet ordre, permit de développer l'enroulement de la paroi intérieure et de réduire à un éclairage indirect l'illumination naturelle du minuscule ensemble correspondant à la fois au chœur et à la nef (pl. 141 et 168); la meurtrière derrière l'autel a disparu ; le jour ne pénètre plus que par les vitraux colorés de la porte principale et les deux bandes verticales transparentes qui accompagnent les itinéraires d'accès (162). Le contraste entre le dehors d'une impeccable blancheur et le dedans revêtu de lambris de bois doré à la feuille (rappel voulu des ors de la décoration des églises du XVIII^e siècle, renforcé par le choix d'une belle statue de l'époque comme unique élément de rehaut)(163) complète la note de surprise imaginée sans troubler la sensation d'équilibre qui se dégage de l'ensemble.

L'élaboration qui a conduit de l'avant-projet à la réalisation finale a donc tendu à la mise au point d'une conception plus régulière, d'une symétrie plus poussée, où l'originalité se traduit en harmonie sans rien perdre de sa puissance évocatrice. C'est pourquoi cette chapelle s'est si bien incorporée au palais, bien qu'elle l'ait chronologiquement précédé dans l'imagination de leur inventeur commun; son caractère fermé s'oppose à la composition ouverte qu'elle accompagne, mais ce double aspect permet un accord qui se traduit par une valorisation mutuelle, car malgré leurs différences l'un et l'autre relèvent fondamentalement du même esprit.

2) La chapelle Notre-Dame de Fátima (1958) (164)

Contrairement à la précédente, aristocratique par définition, la chapelle Notre-Dame de Fátima aurait dû être une église de quartier, destinée à servir d'édifice de culte à une unité de voisinage de l'axe résidentiel. On ne peut dire qu'elle remplisse parfaitement ce rôle, car ses dimensions minuscules ne s'y prêtent guère; elle a plutôt été pensée, elle aussi, comme un joyau admirable et comme un point de référence dans le cadre des secteurs réservés à l'habitation; elle n'en a que plus d'intérêt sur le plan purement plastique.

Niemeyer s'inspira d'un de ses anciens projets, celui de la maison Canavelas à Pedro do Rio (1954), où il avait suspendu une toiture en bois et métal à quatre piliers d'angle triangulaires en pierre brute de la région (165). Il substitua à la couverture légère alors utilisée une dalle de béton imitant la courbe concave naturelle de la première et l'ancra cette fois sur trois supports seulement, eux aussi en béton: le triangle devenait ainsi l'élément de base de toute la composition; l'unité formelle en était augmentée et l'aspect d'équilibre dynamique nettement renforcé. L'audace de cette conception avait à juste titre soulevé quelques doutes quant à la possibilité de sa réalisation fidèle sur le plan technique (166), mais Niemeyer n'en était plus au stade du respect de la vérité structurale. En fait la dalle de couver-

ture repose également sur les murs pleins qui délimitent l'espace intérieur, mais l'illusion est totale et l'effet esthétique obtenu remarquable (pl. 170).

La chapelle Notre-Dame de Fátima avait été traitée comme une véritable châsse richement décorée. Les fresques de Volpi, authentique chef-d'oeuvre de peinture monumentale réellement intégrée à l'édifice si l'on en croit le témoignage du critique Mário Pedrosa, ont malheureusement disparu et seules les photographies publiées peu après l'achèvement de l'église en 1958 peuvent aujourd'hui en donner une idée (167). Elles dilataient l'espace interne par des jeux de couleurs claires, faisant oublier la petitesse des dimensions réelles et constituaient un complément indispensable dont le besoin avait été ressenti par Niemeyer (168). Les azulejos d'Athos Bulcão (169), aux motifs alternés en quinconce (colombe du Saint-Esprit et l'étoile de la Nativité) sont par contre toujours intacts et continuent à tenir leur rôle de revêtement externe soulignant en principe l'absence de fonction portante des murs, afin d'accentuer l'impression que les piliers d'angles sont les seuls éléments d'ossature véritable.

La chapelle Notre-Dame de Fátima est à certains égards proche des réalisations de Niemeyer antérieures à 1955 : outre l'adaptation d'une idée mise au point au cours de cette phase, l'appel décisif fait à la peinture et à la céramique rappelle les débuts de son oeuvre plus que l'architecture

pure des autres ouvrages de Brasilia, où seule la sculpture trouvait à l'occasion une place de choix. Il ne faut cependant pas s'y tromper : la simplicité des lignes et la clarté de la composition, l'audace plastique plus apparente que réelle des structures sont bien contemporaines des palais à portiques de la nouvelle capitale. Le léger retour en arrière qui s'est manifesté ne résulte pas d'une manifestation consciente; il n'est que la conséquence de circonstances particulières : rapidité exigée lors de la commande du projet, réserve de l'originalité profonde pour les édifices fondamentaux plutôt que pour une chapelle malgré tout secondaire, bien qu'elle ait attiré l'attention en tant que première église construite de l'axe résidentiel.

3) La cathédrale (170)

En matière de programme religieux, le sommet était naturellement la cathédrale; Niemeyer s'attacha à en faire une oeuvre révolutionnaire digne de la capitale dont elle devait être un des monuments marquants. Il n'a pas caché l'attrait spécial qu'il éprouvait pour ce genre de projet exigeant la création de grands espaces libres et l'emploi d'immenses structures où intervenait la mise à profit de la technique la plus avancée (171).

Plus que jamais, il chercha une forme compacte et limpide, un volume unique susceptible d'apparaître avec une égale

pureté quel que soit l'angle de vue extérieur sous lequel il se présentât . Il en vint donc naturellement au plan circulaire et eut l'idée de lancer vers le ciel une armature constituée par une série d'éléments paraboliques dont la jonction provisoire près du sommet et la séparation successive produiraient une composition ascendante et symbolique frappant par l'expression religieuse qui s'en dégagerait(pl. 172). Cette ossature inédite, véritable tour de force, caractériserait à elle seule l'édifice, car seule elle émergerait du sol comme une coupole d'un genre nouveau doucement posée sur une cathédrale en partie souterraine; de cette manière l'aménagement interne ne causerait aucun préjudice à la perfection formelle externe, malgré la transparence absolue qui résulterait du remplissage des vides laissés entre les montants par des plaques de verre réfractaire doucement coloré, chargé d'atténuer les excès des rayons solaires et de tamiser la lumière pour créer une atmosphère favorable au recueillement.

Les difficultés commencèrent toutefois lorsqu'il s'agit de passer du projet à l'exécution. Niemeyer avait une confiance absolue dans les possibilités illimitées de la technique contemporaine; il concevait le rôle de l'architecte comme celui d'un inventeur de formes, dont la validité dépendait avant tout de leur beauté et il laissait aux ingénieurs le soin de résoudre les problèmes posés. Il pouvait à cet égard compter sur le génie calculateur et sur la compréhension totale de

Joaquim Cardoso qui partageait intégralement son point de vue. Il dut cependant s'incliner pour une fois devant les lois de l'équilibre, qu'il avait quelque peu bravées, et apporter certaines modifications. L'avant-projet primitif prévoyait vingt-et-un paraboloïdes (rapidement réduits à seize), fixés à deux anneaux de béton : l'un, de soixante-dix mètres de diamètre, reposerait sur le sol et servirait d'assise, l'autre presque à la cime de la couronne aurait été un simple point d'appui assurant la rigidité de l'ensemble et permettant un éclairage zénithal complet (pl. 171); il fallut renoncer à ce dernier pour une question de stabilité et lui substituer une dalle elle-même placée beaucoup plus bas (pl. 172). La légèreté et la transparence de la structure s'en sont trouvées atténuées, mais l'effet obtenu reste extraordinaire.

Un autre avatar beaucoup plus sérieux, risquait de s'abattre sur l'ouvrage et en a longtemps empêché la conclusion; sa menace a surgi lorsqu'il s'est agi de vitrer cette splendide ossature; tous les spécialistes consultés ont avoué leur incapacité, car aucune entreprise au monde n'était susceptible de fonder des panneaux de cette taille et de cette forme; or Niemeyer se refusait à la division de ces panneaux par des châssis multiples qui altéreraient le caractère du monument. La discussion resta longtemps ouverte et nul ne savait comment l'affaire serait finalement tranchée. La technique ferait-elle dans un délai plus ou moins bref des progrès suffisants pour rejoindre

la vision anticipatrice de l'artiste ou celui-ci devrait-il s'incliner devant les impositions matérielles ? Désir d'achèvement de l'édifice manifesté par les autorités et lassitude de l'architecte vivant désormais la plupart du temps hors de son pays permirent un compromis, élaboré après de multiples recherches et tractations : les verrières, placées en 1970, furent constituées de plaques polygonales insérées dans une fine résille métallique, qui conservait à l'ensemble sa transparence et son caractère de légèreté.

La cathédrale de Brasilia est sans aucun doute une des réalisations les plus significatives de l'architecture religieuse du XX^e siècle. Elle représente en tous cas l'expression la plus complète des aspirations de Niemeyer. Jamais auparavant il n'avait osé lancer à la technique un défi aussi total : nous assistons cette fois à un dépassement des recherches habituelles visant à exploiter au maximum dans un but esthétique les possibilités découlant des progrès de celle-ci. Jamais auparavant il n'avait affirmé avec une telle clarté la priorité absolue de la forme sur toute autre considération : il avait certes plus d'une fois à Brasilia même enterré sans vergogne les parties qui le gênaient et en particulier les communs (palais de l'Aurore, Brasilia Palace Hôtel), mais jamais il ne les avait intégralement masquées; or cette fois c'est le bâtiment entier qui disparaît sous terre, corps principal y compris, pour ne laisser surgir que les superstructures qui le définissent : reprise du principe appliqué au palais du Congrès sans aucun doute, mais sans le limiter à l'échelle de la perspective lointaine comme dans le cas précédent. Jamais encore le souci d'une plastique aussi pure, aussi rigoureuse ne s'était manifesté avec autant d'éclat;

aucun monument ne réussit au même point la synthèse de toutes les qualités du style de Niemeyer : mélange de simplicité générale et d'audace inédite, fusion d'un plan circulaire foncièrement statique et de structures légères d'essence dynamique déterminant un volume clair à la fois révolutionnaire et classique, constitution d'un espace interne bien défini sans occasionner pour cela de rupture dans la continuité extérieur-intérieur qui a toujours été une des préoccupations majeures de l'architecte. Jamais enfin l'aspect symbolique, si caractéristique des monuments de Brasilia, n'avait trouvé à s'exprimer d'une façon aussi saisissante : les éléments formels qui définissaient les palais étaient des trouvailles dans lesquelles s'incarnait l'esprit idéal de l'institution à laquelle ils étaient destinés ; le même phénomène se reproduit à la cathédrale, composition ascendante s'élançant vers le ciel en un véritable détachement des réalités terrestres, mais un symbole concret s'ajoute maintenant au symbole abstrait : l'ossature en couronne stylisée aux pointes acérées ne rappelle-t-elle pas avec force la torsade d'épines dont fut coiffé le Christ lors de la Passion ?

IV.- CONCLUSION

L'architecture de Niemeyer à Brasilia est donc plus sobre, plus concise que son oeuvre antérieure. Les formes excessivement libres, les compositions découpées et amorphes, les

oppositions trop radicales ont été rejetées au profit de solutions géométriques, compactes et pures, sans que cela signifie un retour à un froid rationalisme totalement étranger au tempérament du maître brésilien. Le changement de style est indubitable, bien qu'il ait parfois été contesté, notamment par M.M. Walter Mac Quade (172) et Jorge Wilhelm (173). Il y a naturellement une certaine continuité d'une phase à l'autre et des traits permanents : le sens plastique est toujours aussi vif, les préoccupations formelles sont plus que jamais dominantes et s'expriment comme auparavant par l'exploitation des possibilités du béton armé, matériau dont l'utilisation reste presque exclusif en matière de structures; l'amour de la courbe limpide et la recherche de légèreté ne sont pas des nouveautés, même si l'accentuation de ce dernier caractère est indéniable à Brasilia, où les édifices paraissent posés sur le sol, voire même suspendus au-dessus de celui-ci comme s'ils étaient soutenus par des forces invisibles. Il est cependant difficile de ne pas être frappé par la transformation qui a subitement surgi dans l'esprit des créations architecturales de Niemeyer : les formes qu'il avait jusqu'alors tentées traduisaient en effet essentiellement le programme matériel qui lui était confié; ce stade est brusquement dépassé dans la capitale naissante, où les considérations spirituelles l'emportent sur les problèmes purement fonction-

nels, pratiquement relégués au second plan. Il surgit de cette nouvelle conception une architecture symbolique et sculpturale, dont la force résulte d'une simplification radicale du nombre des éléments participants et du rôle qui leur est attribué : il y a désormais un motif architectonique prépondérant, répondant à l'expression cherchée, autour duquel s'ordonne la composition entière; tout vocabulaire non susceptible de s'intégrer dans l'ensemble ainsi déterminé est rigoureusement éliminé, ce qui conduit à une nette politique esthétique d'économie des moyens.

Ce changement de style s'est accompagné d'un certain changement dans les sources d'inspiration, mais nous n'en concluons pas que le premier phénomène a été motivé par le second. La relation de cause à effet entre les deux est plus complexe et réciproque. Il n'est pas douteux que le voyage en Europe en 1955 a amené Niemeyer à élargir son champ de vision et à s'intéresser à une architecture qui lui était jusque-là restée étrangère; l'idée du palais à portiques est vraisemblablement née en partie de ce contact, mais il ne faut pas exagérer l'influence des réminiscences historiques sur son oeuvre (174); il s'est en effet contenté d'agir à l'égard de modèles plus reculés dans le temps comme il l'avait fait auparavant, et comme il continua à le faire, à l'égard de projets contemporains dont il n'était pas l'auteur; apercevant le parti qu'il pouvait en tirer, il n'hésita pas à les prendre

comme point de départ pour une création neuve, d'un caractère différent ou relevant même parfois d'un autre esprit; la source ancienne est d'ailleurs beaucoup moins précise que la source récente (quand celle-ci existe), car dans le premier cas l'emprunt se limite à un type alors que dans le second l'origine est nettement plus individualisée. En contrepartie il nous paraît évident que le choix de ces sources n'a jamais été passif; il a dépendu au premier chef des possibilités d'adaptation de celles-ci à la conception que Niemeyer avait de l'architecture et du caractère qu'il voulait donner à ses bâtiments. C'est ce qui explique l'attitude adoptée à ce sujet à propos de l'oeuvre de Le Corbusier : celui-ci continua à jouer un rôle essentiel mais, si les ouvrages récents ne furent pas négligés, il se produisit un retour marqué vers les projets d'avant-guerre, plus simples et plus purs. Les adversaires farouches de Brasilia n'ont pas compris les raisons de cette évolution et ont voulu l'exploiter pour tenter de discréditer une réalisation dont le succès menaçait le mouvement architectural qu'eux-mêmes soutenaient. Lorsque Mme Sibyl Moholy-Nagy (175) et M. Bruno Zevi (176) accusèrent Niemeyer d'en revenir aux slogans lancés par le maître franco-suisse entre 1920 et 1930 et depuis longtemps abandonnés par lui, ils s'appuyaient sur une constatation fondée, mais avaient tort de conclure à une régression pure et simple; ils oublièrent que ce retour dérivait d'une esthétique consciente et

s'accompagnait d'une correction des défauts de ce qui avait été d'abord et avant tout une architecture de combat : l'emphase plastique donnée au jeu savant des volumes sous la lumière assurait à l'ensemble la grandeur et l'unité voulues tout en évitant soigneusement l'ennui et la monotonie qui ont souvent irrémédiablement frappé les tentatives d'envergure strictement rationalistes (177).

Nous conviendrons bien volontiers que les édifices relevant du courant "Le Corbusiérien" ne sont pas dans l'ensemble les plus originaux ni les plus intéressants de Brasilia; il ne faut cependant pas en réduire l'importance car ils contribuent à donner à la ville son caractère; ce sont eux qui la définissent par la distribution de leurs masses dans l'espace, créant de la sorte la première tentative exécutée sur une grande échelle de cette nouvelle conception de l'urbanisme. Il n'en reste pas moins que sur le plan purement architectural, ils sont loin d'atteindre la valeur des ouvrages-clés que constituent les palais à portiques et la cathédrale, où se révèle un nouveau langage qui correspond réellement à l'une des aspirations suprêmes de l'art contemporain. Lorsque dans un livre publié en 1956, donc avant qu'on ne parlât de Brasilia, M. Francastel s'efforçait d'établir un parallèle entre la sculpture abstraite, "où le vide intérieur n'est plus mesuré et représenté que par de minces lignes de force qui dessinent le vide au lieu de l'enfermer à

l'intérieur d'une carapace continue de matière" (178), et l'architecture affranchie de la servitude du mur, il ne pensait certainement pas qu'à ce moment précis naissait réellement une architecture à laquelle on pouvait appliquer intégralement la définition qu'il avait donnée pour la sculpture; lorsqu'il n'hésitait pas à dire que l'aspect le plus représentatif de la sculpture actuelle était à son avis le style fil de fer de Franchina et Jacobsen et que la source de l'inspiration contemporaine était l'abandon du principe d'inertie, il ne prévoyait sûrement pas que Niemeyer allait mettre au point dans les mois qui suivaient une architecture soulignant une communauté plus profonde encore qu'il ne pouvait le croire entre les diverses branches de l'art d'aujourd'hui. Or ceci nous paraît une constatation essentielle, car à toutes les époques de création véritable, cette communauté a existé; nous avons donc là une nouvelle preuve que l'architecte brésilien n'est pas un phénomène isolé et passager dans le panorama artistique contemporain, mais qu'il est au contraire un élément de pointe particulièrement représentatif.

La division que nous venons d'effectuer entre les deux principales catégories d'édifices qu'on rencontre à Brasilia, ne doit cependant pas nous faire oublier leur caractère complémentaire. Les volumes nets et fermés des uns contrastent avec les fines ossatures et l'aspect ouvert des autres, mais l'accord est assuré par leur équilibre mutuel et le fait qu'ils

participent tous du même esprit de simplicité et de clarté. Cette unité n'est d'ailleurs pas limitée aux bâtiments, elle s'étend à la conception urbanistique toute entière. L'architecture de Niemeyer, idéale dans son essence et nettement hiérarchisée, à la fois éclatante et sobre, convenait à merveille au plan de Lucio Costa, issu lui aussi d'une démarche spirituelle et de l'interprétation d'un signe élémentaire, dont le sens symbolique dépassait la pure fonction pratique; mêmes qualités foncières, étroite parenté d'origine entre l'une et l'autre ont sans aucun doute contribué de façon décisive à la réussite obtenue.

L'architecture de Niemeyer à Brasilia a réuni en sa faveur la grande majorité des suffrages. Il y a certes eu quelques critiques, les unes limitées à des pointes de détail, les autres féroces. On ne peut guère retenir celles qui ont eu pour unique objet l'aspect fonctionnel des constructions ou leur gratuité formelle. Il est évident que l'architecture est un moyen d'expression au même titre que les autres arts plastiques, comme l'a souligné avec force Mme Françoise Unoay (179) : elle ne peut être uniquement régie par des principes matériels ou le souci d'économie. C'est donc sur le plan esthétique qu'il faut juger l'oeuvre de Niemeyer et tous ceux qui ont accepté de s'y placer ont reconnu l'importance de la contribution apportée, indépendamment de toute question de goût (180). Le refus d'accepter l'existence

de cet apport n'a surgi que de la part de personnalités engagées par des positions doctrinaires établies a priori et prêtes à les défendre avec d'autant plus d'intransigeance qu'elles les sentaient sérieusement menacées par l'évolution de l'architecture actuelle.

Le rejet absolu du concept de monumentalité entraîne à coup sûr la condamnation de Brasilia, mais n'est-ce pas faire preuve d'une curieuse intolérance que de ne pouvoir supporter ce qui ne vous plaît pas et de le vouer aux gémonies en dénôçant un caractère "autocratique" (181) au demeurant discutabile ? On voit d'ailleurs mal comment une capitale pourrait se passer de ce côté monumental (constante de l'architecture de tous les temps) sans perdre non seulement sa représentativité mais tout simplement la dignité qu'implique sa fonction, et ce en dehors de toute considération de régime politique. Le moins qu'on puisse dire est que la viabilité d'une telle conception est encore à démontrer et qu'il s'agit jusqu'à nouvel ordre d'une pure utopie.

Quant à la querelle soulevée par M. Bruno Zevi, elle a aussitôt assumé l'apparence d'un dialogue de sourds et il ne pouvait en être autrement. L'architecture de Niemeyer à Brasilia est l'antithèse de celle prônée par son collègue italien; or si celui-ci est un pamphlétaire de talent, il manque de la plus élémentaire objectivité dès qu'il se trouve en face d'une oeuvre qui ne correspond pas à ses idées. Ses re-

proches fondamentaux sont la primauté accordée à l'extérieur sur l'intérieur et l'absence de création spatiale. Il est facile de riposter que le premier trait s'imposait de manière absolue dans le contexte urbanistique, mais nous retombons là sur le problème de la monumentalité, point sur lequel M. Zevi partage totalement l'opinion de Mme Mohaly-Nagy. Quant à la notion d'espace, tout dépend de la définition qu'on lui donne : traitement exclusif du vide interne, à la manière de Wright et Aalto, ou intercommunication entre intérieur et extérieur, à la suite de Mies Van der Rohe; or Niemeyer ne s'est jamais intéressé qu'à la seconde conception, qui n'est plus celle qu'apprécie aujourd'hui M. Zevi. Ce dernier oublie enfin l'espace totalement externe, défini par le jeu des volumes architecturaux, qui n'avait jamais été exploité avec autant de vigueur qu'à Brasilia (182).

Laissons toutefois de côté les jugements subjectifs et venons-en à l'importance historique de Brasilia. Il est évident qu'une oeuvre d'une telle ampleur et d'une telle cohérence est en soi un événement capital, dont les conséquences ne manquent pas de se faire sentir. Il est certes encore trop tôt pour pouvoir déterminer dans quelle mesure l'architecture qu'y a implantée Niemeyer est susceptible d'influer sur l'évolution mondiale. Etant données la répercussion obtenue sur le plan international et l'influence qu'avaient déjà eue les projets antérieurs du même architecte, il est loisible

de supposer qu'elle sera considérable. On peut en tous cas espérer que les imitateurs de Niemeyer, qui ont trop souvent voulu rivaliser avec lui en recherchant à tout prix l'inédit et l'extraordinaire, faisant en bien des occasions de la sur-enchère, comprendront la leçon d'équilibre qui se dégage de cette nouvelle étape au lieu d'en retenir seulement la grande audace.

D) JOSÉ BINA FONYAT ET LA PLASTIQUE DES COUVERTURES

Si on excepte la voûte autoportante dont l'utilisation s'est multipliée, mais qui ne convient qu'à une certaine catégorie de programmes, l'architecture contemporaine est fondamentalement constituée par un système d'ossature composé de deux éléments distincts : les supports verticaux d'une part, les dalles horizontales et les couvertures de l'autre. Jusqu'en 1960, Niemeyer s'était surtout intéressé à la valorisation plastique des premiers et éventuellement à l'emploi de la voûte mais n'avait pas songé ou n'avait pas cherché à exploiter franchement l'utilisation dans ce sens des couvertures horizontales. Ses oeuvres plus récentes démontrent un virage et un renversement de tendance qui semble susceptible de développements intéressants. Il convient toutefois de préciser qu'il n'a pas été sur le plan brésilien un pionnier en la matière; l'initiative du mouvement doit être attribuée à un de ses collègues, José Bina Fonyat Filho.

Bina Fonyat, né en 1918 à Salvador, fit ses études à la Faculté d'architecture de Rio de Janeiro (qui venait d'être détachée de l'École nationale des Beaux-Arts) et en sortit en 1949. Bien qu'installé dans l'ancienne capitale, il conserva des liens étroits avec sa ville natale et y rencontra aussitôt des commandes importantes, qui lui permirent de s'imposer à l'attention par une série d'ouvrages d'envergure, entre lesquels se détache le théâtre Castro Alves (1957-1958). Ce dernier n'a pas à notre avis le même intérêt historique que la station-service de Brasilia, de deux ans postérieure, car ce fut celle-ci qui entama le processus mentionné ci-dessus, mais il ne peut être passé sous silence; le retentissement obtenu fut considérable du fait de l'ampleur de cette réalisation et surtout de sa localisation; louanges et critiques se croisèrent et c'est encore aujourd'hui l'oeuvre la plus connue de l'architecte.

Le théâtre de Salvador (183) (pl. 174) dérive directement du projet/d'auditorium imaginé par Niemeyer pour le parc d'Ibirapuera à São Paulo. La scène et la salle ont été englobées dans un volume unique simple et pur, qui reprend sans le copier le prisme triangulaire alors mis au point. Cette forme se justifiait par des motifs fonctionnels : elle traduisait en effet à l'extérieur l'inclinaison nécessaire à la bonne disposition du public dans toute salle de spectacle et soulignait la différence d'espace nécessaire d'une extrémité à

l'autre (185); elle était cependant avant tout plastique, chez Bina Fonyat comme chez Niemeyer; l'architecte n'a d'ailleurs pas hésité à dire que la masse avait été travaillée comme une vraie sculpture (186).

Il y a malgré cet aspect commun, d'appréciables différences entre le projet de Niemeyer et la réalisation de Bina Fonyat, les unes dues au programme, les autres d'ordre esthétique. Un théâtre de 1700 places, susceptible d'être utilisé pour tous les genres, de la comédie à l'opéra, était un organisme autrement complexe que l'auditorium de dimensions infiniment plus modestes auquel on avait songé pour le parc d'Ibirapuera; il devait comporter des dépendances importantes et variées qui limitaient sérieusement les possibilités d'unité géométrique et la liberté de conception formelle. S'il fut relativement facile d'incorporer les excroissances formées par les coulisses (pl. 173) dans le volume principal et de réduire au minimum, optiquement parlant, le décrochement produit (pl. 174), il n'en allait pas de même pour le foyer et le vestibule d'accès; ils furent donc réunis dans un bâtiment bas séparé du précédent et uniquement relié à celui-ci par la rampe d'accès à la salle, aménagée à l'air libre mais protégée des intempéries par l'avancée de la flèche constituée par le théâtre proprement dit. La disposition en question est très astucieuse : elle permet à ce corps isolé d'être employé pour des réceptions ou des expositions indépendamment

du fonctionnement du théâtre, tout en remplissant parfaitement le rôle qui lui est normalement dévolu (187).

Les raisons matérielles ne suffisent pas toutefois à expliquer la différence d'expression plastique entre l'auditorium prévu par Niemeyer et l'ouvrage construit à Salvador : le premier aurait été placé en équilibre sur une de ses arêtes et maintenu dans cette position par de légères structures complémentaires, assumant ainsi cet aspect aérien qui tendait alors à devenir la préoccupation majeure de son auteur; le théâtre de Bina Fonyat est au contraire solidement assis sur le terrain, dont il épouse la pente postérieure, et seule la partie contenant la salle apparaît comme suspendue, en un contraste voulu; mais l'envolée de cette dernière est soigneusement amortie par les massifs piliers tétraédriques sur lesquels elle s'appuie et par l'annexe qui supprime l'essentiel du vide laissé au-dessous d'elle. A l'esthétique idéale exclusivement fondée sur le jeu d'un volume simple disposé de façon surprenante, à l'audace structurale et à la légèreté de Niemeyer, Bina Fonyat a substitué une conception plus liée au rationalisme et aux circonstances locales, une assise plus classique et une foncière stabilité malgré le dynamisme percutant de l'angle extrêmement aigu qu'il a lancé dans l'espace.

Le théâtre Castro Alves est sans contredit une oeuvre puissante, bien étudiée fonctionnellement et plastiquement. Il n'a pas eu l'heur de plaire aux adversaires d'une archi-

tecture contemporaine tirant son originalité de la netteté et de la clarté de ses lignes, mais la critique qui lui a été faite de dénaturer une ville-musée comme Salvador n'a pas de raison d'être. Il est en effet situé au coeur de la cité, sur la plus grande place de Bahia, mais en dehors du vieux centre historique; les bâtiments qu'il a substitués n'étaient nullement anciens et leur valeur très limitée; ils étaient d'ailleurs condamnés de toutes façons. Il est faux que ce théâtre choque par son orgueilleuse imposition. Cette impression peut surgir d'une photographie aérienne, où apparaissent les quartiers pittoresques qui se blotissent dans les dépressions qu'il domine; elle ne correspond guère à la réalité de l'échelle terrestre; la place du 2 juillet (Campo Grande), sur laquelle donne sa façade, est aujourd'hui définie par les constructions modernes, qui en ont remplacé d'autres ne remontant guère au-delà du siècle passé ou même au début de celui-ci; il s'y intègre parfaitement; sa masse tranche certes, lorsqu'elle surgit au-dessus des modestes maisons des rues avoisinantes mais la juxtaposition de styles différents n'est condamnable que si elle détruit un accord préexistant par une note médiocre, ce qui n'est pas le cas, surtout dans les vues diagonales; seul le grand mur nu du chevet, qui doit dominer des gradins en plein air, détonne lorsqu'on se trouve en sa présence, mais, aussi curieux que cela puisse paraître a priori, il est très difficile de le voir se profiler sur le paysage urbain.

Venons-en maintenant, après la parenthèse que constitue dans ce paragraphe le théâtre Castro Alves, à la station-service de Brasilia (188) qui est, elle, au coeur de notre sujet. Il s'agit d'un ensemble exécuté pour la Pétrobras (société pétrolière nationale du Brésil), comprenant un motel, un restaurant et un poste d'entretien pour voitures et camions (pl. 175). Ce dernier se présente comme un vaste champignon, dans le chapeau duquel a été adroitement logé le château d'eau, nécessaire à un ouvrage de ce genre, tandis que le pied abrite dépôts et compresseurs (pl. 176). La disposition adoptée est ingénieuse sur le plan pratique, mais elle a surtout permis de donner à cette construction utilitaire une unité esthétique tout à fait remarquable, rarement atteinte dans une catégorie souvent négligée sur ce point. L'architecte ne s'en tint pourtant pas là et il reprit le même principe fonctionnel en vue de la dynamisation plastique de la couverture des deux autres bâtiments : la dalle du toit cache en son sein les citernes qu'il est toujours prudent de prévoir dans un pays où les coupures d'eau sont fréquentes et imprévues. Dans le motel (pl. 177), la dalle en question est continue et sa section losangée n'apparaît que sur les pignons, où sa blancheur contraste avec les murs de pierre brute. Dans l'édifice central par contre, cette même section losangée placée transversalement se répète en une succession de cinq éléments juxtaposés qui forment une couverture unique pour les deux

cages de verre séparées que constituent le restaurant d'une part, les bureaux administratifs de l'autre; il s'en suit un jeu d'animation inédit et de qualité variant suivant l'angle et la distance, la vision externe ou interne. Le type de couverture, dont la communauté de forme et d'origine est évidente en dépit des différences d'application qui en ont été faites dans chacun des ouvrages, assure l'unité des divers éléments composant la station-service, malgré le caractère hétérogène de leurs fonctions spécifiques; c'est lui qui donne à chacune des parties et au tout l'essentiel de leur valeur esthétique individuelle et collective; c'est lui enfin qui inaugure un nouveau langage plastique, issu sans aucun doute de l'interprétation de besoins matériels, mais dépassant de beaucoup la simple traduction de ces besoins. Le vocabulaire mis au point dans le cas du poste de la Pétrobras restait imprégné de l'esprit rationaliste : sa simplicité géométrique convenait parfaitement au programme traité et s'insérait avec bonheur dans le panorama architectural de Brasilia. Ce n'était cependant pas la seule voie qui s'ouvrait dans ce sens et il était aussi susceptible de développement plus spécifiquement formels.

L'initiative de Bina Fonyat fut reprise par de nombreux architectes : le système de la dalle de couverture composée d'une succession de losanges juxtaposés connut un large succès et son inventeur lui-même n'hésita pas à s'en servir dans

d'autres édifices, à Salvador notamment. Nous n'insisterons pas sur ces divers exemples, souvent de haute qualité mais qui répètent en en modifiant les proportions une solution devenue classique.

Plus importante est l'influence que l'idée de valoriser plastiquement la dalle de couverture a pu avoir sur les oeuvres récentes de Niemeyer. C'est au nouveau Yacht Club de Fampulha (189) (1961-1962) qu'apparaît pour la première fois une formule qui servira également dans des réalisations postérieures. Elle consistait à couvrir une vaste surface par un immense préau supporté par deux files de colonnes, dont la position centrale dépendait de l'ampleur plus ou moins accentuée donnée de part et d'autre à l'avancée de la dalle en porte-à-faux : l'aménagement de l'espace ainsi délimité permettait une union entre salles fermées, terrasses abritées, jardins, convenant parfaitement à un club et assurait une grande souplesse pour d'éventuels accroissements ultérieurs. Niemeyer s'attacha donc à concentrer toute l'expression de l'édifice sur cette couverture qui en était l'unique élément essentiel; il inventa pour cela une forme de poutre transversale au dessin découpé qui constitue le motif principal : sa répétition de mètre en mètre sur une distance qui paraît infinie impressionne l'oeil mais évite toute sensation d'ennui a cause du décalage alternatif qui se produit à quatre ou cinq reprises dans le découpage de ce toit à la fois simple

et complexe, modelé comme une sculpture abstraite (pl. 178). Cette forme neuve enchantait si bien son auteur qu'il l'appliqua à d'autres projets; l'auditorium conçu pour la grande place de l'université de Brasilia (190), le siège central du Touring Club du Brésil dans la nouvelle capitale (191) et un autre club au Liban (192). On ne peut dire qu'il s'agisse là d'une évolution des plus heureuses, bien qu'il soit toujours difficile de se prononcer sur des ouvrages de Niemeyer avant leur réalisation : le parti adopté, s'il se défendait logiquement pour un club, paraît par contre des plus arbitraires pour l'auditorium; se traduira-t-il réellement par une réussite plastique en opposition à l'austère pureté des autres bâtiments de la place ? Seul l'avenir le dira. Quoiqu'il en soit il y a là une voie neuve que le génie de Niemeyer est bien capable d'exploiter, mais il est encore trop tôt pour pouvoir en juger l'importance future.

Un autre grand nom de l'architecture brésilienne, Affonso Reidy, s'était lui aussi engagé dans cette direction avant que la mort ne vînt brusquement interrompre cet ultime aspect de son oeuvre : les constructions qu'il projeta pour le parc du Flamengo, aménagé à partir de 1961 sur le terrain gagné aux dépens de la baie, sont tout à fait caractéristiques à cet égard. Il ne serait pourtant pas logique d'en parler immédiatement, car nous n'avons pas encore étudié ses créations antérieures et l'évolution chronologique est en tout

état de cause un facteur essentiel. Il nous faut donc aborder auparavant le courant dont Reidy fut sans contredit le représentant le plus notable au Brésil : le maintien du rationalisme.

NOTES DU CHAPITRE II

- (1) Architectural Review, vol. 116, oct. 1954, p. 234-250 : opinions sur l'architecture brésilienne exprimées par cinq personnalités revenant de la Biennale (le britannique Peter Craymer, Gropius, le japonais Hiroshi Ohye, Max Bill, et l'italien Ernesto Rogers). Seules les critiques de Bill, déjà exprimées sur place au cours d'une conférence à la Faculté d'Architecture et Urbanisme de São Paulo (Habitat, n° 14, janv.-févr. 1954, feuillet intercalaire entre les p. 26-27) furent d'une extrême violence, mais tous firent des réserves sur l'oeuvre de Niemeyer, sans d'ailleurs le condamner formellement.
- (2) Arquitetura e Decoração, n° 13, sept.-oct. 1955, p. 10-11 et Módulo, n° 3, déc. 1955, p. 19-22 (même article publié sous deux titres différents). - Módulo, n° 9, fév. 1958, p. 3-6. - Ibid., n° 15, oct. 1959, p. 6-13. - Ibid., n° 21, déc. 1960, p. 3-7. - Ibid., n° 31, déc. 1962, p. 17-18. - Voir aussi les réponses de Niemeyer à l'enquête nationale réalisée par le Jornal do Brasil (supplément dominical, 18-19 mars 1961), reproduites dans Arquitetura, n° 7, janv. 1963, p. 33-40.
- (3) Niemeyer avoue d'ailleurs sans fard le peu d'affinité qu'il ressent pour une architecture comme celle de Gropius, dont la technique et la froide sensibilité ne le touchent pas (Módulo, n° 1, mars 1955, p. 3).
- (4) En répondant au questionnaire que lui avait adressé le Jornal do Brasil en 1961 (cf. supra, note 2), Niemeyer a expliqué la manière dont il procédait lors de l'élaboration d'un projet : étude du programme, des possibilités économiques et des moyens techniques disponibles, puis abandon pendant quelques jours pour laisser agir son subconscient, sans chercher à trouver immédiatement la solution comme dans le cas d'un problème de calcul exécuté par un ingénieur.
- (5) Nous sommes tout à fait d'accord avec M. Stamo Papadaki, qui a adopté un plan différent pour chacun des deux volumes qu'il a consacré à l'oeuvre d'Oscar Niemeyer : ordre chronologique dans le premier, division par grandes catégories dans le second. Le principe était bon, mais nous ferons par contre les plus vives réserves sur l'ap-

plication qui en a été faite dans le second volume, où les trois parties envisagées ne correspondent à aucun plan logique, les bâtiments se trouvant regroupés de la manière la plus arbitraire. - S. PAPADAKI, The Work of Oscar Niemeyer, (tome I), 2e éd., New York, 1951 et Oscar Niemeyer : Works in Progress (tome II), New York, 1956.

- (6) O. NIEMEYER. Considerações sobre a arquitetura brasileira, dans Módulo, n° 7, févr. 1957, p. 5-10.
- (7) Ibid., p. 5-6.
- (8) Arquitetura e Engenharia, n° 19, oct.-déc. 1951, p. 26-39. - Architecture d'aujourd'hui, n° 42-43, août 1952, p. 118-119. - S. PAPADAKI, t. II, p. 18-39 (plans, dessins, photomontages). Le bâtiment ne fut pas construit.
- (9) L'opération consistait à récupérer d'immenses terrains vagues marécageux pour les transformer en un magnifique parc, où seraient distribués une série de pavillons destinés à servir de siège à des expositions permanentes ou temporaires d'une part, et à des services administratifs de l'autre. Niemeyer et ses associés Hélio Uchôa, Zenon Lotufo et Eduardo Kneese de Mello élaborèrent en 1951 un avant-projet, transformé après un certain nombre d'altérations en projet définitif approuvé par les autorités; mais ce dernier n'échappa pas à de graves mutilations lors de l'exécution et, faute de crédits, ne connut pas une réalisation intégrale. - Cf. Ante projeto da Exposição do IV Centenário de São Paulo, São Paulo, 1952 et Architecture d'aujourd'hui, n° 42-43, août 1952, p. 130-133 (avant-projet primitif, plans, dessins). - Domus, n° 281, avr. 1953, p. 1 (avant-projet). - Brasil-Arquitetura contemporânea n° 2-3, nov.-déc. 1953 - janv. 1954, p. 49-62 et Habitat n° 16, mai-juin 1954, p. 20-24 (projet approuvé : plans, maquette, coupes, élévations, photos d'ouvrages terminés et en construction). - Módulo, n° 1, mars 1955, p. 18-31 (avant-projet original, projet approuvé et projet exécuté : photos, plans, coupes). - S. PAPADAKI, t. II, p. 125-152 (projet approuvé : plans, maquettes, élévations, coupes, photos). - H. MINDLIN, L'architecture moderne au Brésil, Paris, s.d., p. 184-192 (projet exécuté : plans, coupes, photos).

- (10) Projeté en 1952 avec la collaboration d'Helio Uchôa, mais la construction, d'ailleurs incomplète, traîna jusqu'en 1959.- S. PAPADAKI, t. II, p. 52-59 (photomontages, photos de l'ouvrage en construction, plans).- Architecture d'aujourd'hui, n° 62, nov. 1955, p. 77-80 (plans, maquette, photos de l'ouvrage en construction) et n° 90, juin-juil. 1960, p. 38-39 (plans, photos).- Módulo, n° 14, août 1959, p. 2-17 (plans, photos, description des services).
- (11) Módulo, n° 2, août 1955, p. 25-33 (plans, élévations, coupes, croquis, court texte de Niemeyer). - Architecture d'aujourd'hui, n° 12, avr. 1957, p. 62-65 (maquettes, plans). - Domus, n° 333, août 1957, p. 5 (plan, maquettes).- S. PAPADAKI, t. II, p. 170-177 (plans, élévations, coupes, dessins).
- (12) Arquitetura e Engenharia, n° 28, oct-déc. 1953, p. 30-43.- S. PAPADAKI, t. II, p. 44-51 (plans, maquettes, photos de l'ouvrage en construction). - H. MINDLIN, op. cit. p. 18 (maquette).
- (13) Habitat, n° 2, janv.-mars 1951, p. 6-11.
- (14) Habitat, n° 14, janv.-févr. 1954, feuillet intercalaire entre les p. 26-27.- Architectural Review, vol. 116, oct. 1954, p. 234-250.
- (15) Son emploi cependant ne fut pas toujours compris; il est évident que cette forme ne convenait qu'à de grands édifices au milieu d'espaces libres; comme Niemeyer lui-même l'a bien souligné, il devenait purement gratuit et plus encore grotesque dans de petites constructions.
- (16) Il en fut de même pour les supports de la marquise abritant les pompes à essence du poste situé près de Guaratatingetá, à peu près à mi-chemin de la route Rio de Janeiro - São Paulo (1951). Il s'agissait là d'une variation plastique sur le thème VW visant à un brillant effet dynamique permis par la légèreté de la dalle de couverture. - Architecture d'aujourd'hui, n° 42-43, août 1952, p. 115 (photo). - S. PAPADAKI, t. II, p. 118-120 (photos, plans, coupes).
- (17) Non construite. S. PAPADAKI, t. I, p. 18-19 (plans, dessins).
- (18) Également resté à l'état de projet. Ibid. p. 34-47 (maquettes, plans, coupes, élévations).

- (19) Le Corbusier 1910 - 1960, Zurich, 1960, p. 68-70.
- (20) Ibid., p. 110-115.
- (21) Club nautique sur la lagune Rodrigo de Freitas à Rio de Janeiro (1944), maison en Californie (1947), projet d'hôtel sur la plage de Gávea à Rio de Janeiro (1949), usines Duchen à la sortie de São Paulo (1950), poste à essence Club des Cinq Cents à Guaratinguetá (1951). - S. PAPADAKI, t. I, p. 128-131, 188-195, 218-223, 224-227, et t. II, p. 118-120.
- (22) Architectural Review, vol. 108, oct. 1950, p. 228-229. - S. PAPADAKI, t. I, p. 196-201 (photomontages, plans, coupes, élévations).
- (23) Ibid., p. 224-227 (plans, coupes, élévations, photomontages). - Arquitetura e Engenharia, n° 15, janv.-févr. 1951, p. 16-21 (maquette, plans, coupe). - Habitat, n° 2, janv.-mars 1951, p. 6 - 11 (maquette, plans, coupe). - Architecture d'aujourd'hui, n° 42-43, août 1952, p. 28-29 (photos de l'ouvrage en construction, maquette, plans, coupes). - H. MINDLIN, op. cit., p. 218-219 (plans, coupe, photos).
- (24) Architecture d'aujourd'hui, ibid., p. 107 (maquette, plans), intitulé à tort Club libanais à Belo Horizonte. - S. PAPADAKI, t. II, p. 112-115 (maquettes, plans, coupe, élévation).
- (25) Arquitetura e Engenharia, n° 20, janv.-févr. 1952, p. 44-47. - S. PAPADAKI, t. II, p. 112-115 (maquettes, plans, élévation).
- (26) S. PAPADAKI, t. II, p. 52.
- (27) Ibid., p. 154-158 (maquettes, plans, photos de l'ouvrage en construction). - H. MINDLIN, op. cit., p. 19 (maquette).
- (28) Malheureusement ce palais de l'industrie a par la suite été destiné à des fonctions tout autres que celles pour lesquelles il avait été conçu : il abrite en permanence un des principaux musées de la ville et est devenu le siège traditionnel des grandes expositions d'art que sont les biennales de São Paulo.

- (29) On ne peut cette fois que se féliciter du transfert de fonction opéré par la suite; l'ouvrage convient indiscutablement beaucoup mieux à un musée technique comme celui de l'aviation qu'à l'exposition d'oeuvres d'art.
- (30) S. PAPADAKI, t. II, p. 78-81 (photos, plan, coupe, élévations).
- (31) Rares en effet sont les projets répondant à cette définition et s'étageant chronologiquement entre 1944 et 1954, où ces formes libres n'apparaissent à un titre ou à un autre. Un des plus notables était celui des usines Duchen déjà étudié en ce qui concerne la structure des bâtiments principaux; l'ensemble restaurant-salle de jeu-crèche (non réalisé) était placé sous une marquise commune reprenant le principe adopté à Pamulha.
- (32) Architectural Review, mars 1947. - Architecture d'aujourd'hui, n° 42-43, août 1952, p. 42-43. - S. PAPADAKI, t. I, p. 142-151 (photos, plans, dessins). - H. MINDLIN, op. cit., p. 205-207 (photos, plans).
- (33) Il en fut de même pour Lucio Costa (Banque "Aliança", 1956) et Reidy (Compagnie d'assurance "Mont-de-piété des Employés municipaux", 1957). La démonstration inverse, c'est-à-dire qu'il ne suffit pas d'édicter des normes strictes pour aboutir à un ensemble de qualité, a malheureusement été encore plus nette, et le pseudo-monumentalisme qui a défini l'avenue a engendré une navrante médiocrité, où disparaît même l'unité désirée.
- (34) Exemple caractéristique : le mur ondulant de briques de verre placé au dernier étage d'un immeuble de Santos par Oswaldo Corrêa Gonçalves (Acrópole, n° 209, mars 1956, p. 167-169).
- (35) Habitat, n° 2, janv.-mars 1951, p. 6 - 11 (plans, maquette, dessins).
- (36) Cf. supra, note 14.
- (37) Cf. infra, p. 682.
- (38) Architecture d'aujourd'hui, n° 42-43, août 1952, p. 120-121 (plans, photomontages). - S. PAPADAKI, t. II, p. 40-43 (plans, photomontages). - H. MINDLIN, op. cit., p. 18 (maquette).
- (39) La forme serpentine n'était ici perceptible qu'à la façade postérieure. - Habitat, n° 12, juil.-sept. 1953, p. 8-9 (plan, dessins).

- (40) H. MINDLIN, *op. cit.*, p. 19 (maquette).
- (41) Ph. JOHNSON, Mies Van der Rohe, Buenos Aires, 1960, p. 28-29 (plan, maquette) [édition originale en anglais, New York, 1953].
- (42) Tout au moins lorsqu'il s'agissait de constructions proprement dites. En contrepartie la forme libre se prêtait admirablement aux dessins de jardins; Burle Marx en fit un de ses motifs favoris et sut en tirer les effets les plus brillants, soit par accord avec le cadre naturel, soit en s'en servant comme contrepoint d'une architecture essentiellement rectiligne (pl. 105). Cf. P.M. BARDI, The Tropical Gardens of Burle Marx, Amsterdam, 1964.
- (43) Brasil-Arquitetura contemporânea, n° 2-3, nov.-déc. 1953 - janv. 1954, p. 49-62.
- (44) Il est en effet facile de constater les choses a posteriori et infiniment plus aléatoire d'essayer de découvrir l'avenir; comme l'a tenté dans l'article précédemment cité M. Cardoso, à qui personne ne contestera une perspicacité des plus vives en matière d'observation et de critique de l'architecture brésilienne.
- (45) Le symbole de l'exposition du quatrième centenaire était constitué par une flèche hélicoïdale en ciment armé, très audacieuse dans sa conception et harmonieuse dans son audace, figuration du progrès continu de São Paulo.
- (46) Pampulha n'avait en effet été qu'une succession d'édifices isolés perdus dans la nature, dont chacun valait par lui-même.
- (47) Architecture d'aujourd'hui, n° 52, janv. 1954, p. 2-3 (photos, plans, coupe). - Brasil-Arquitetura contemporânea, n° 4, 1954, p. 24 - 27 (photos, plans, coupe). - Habitat, n° 18, sept.-oct. 1954, p. 12-16 (plans, dessins, photos). - Domus, n° 302, janv. 1955, p. 10-14 (plans et documentation photographique très abondante). - S. PAPADAKI, t. II, p. 68-77 (photos, plans, dessins). - H. MINDLIN, *op. cit.* p. 66-67 (plans, photos).
- (48) Habitat, n° 14, janv.-févr. 1954, feuillet intercalaire entre les pages 26-27. - Architectural Review, vol. 116, oct. 1954, p. 234-250.

- (49) Ibid. et Casabella, n° 200, févr.-mars 1954, p. 1-3.
- (50) Le même procédé avait été appliqué deux ans auparavant par William Everitt dans une maison construite dans les environs de San Francisco (Architecture d'aujourd'hui, n° 38, déc. 1951, p. 74-76, photos, plans). Il n'est pas impossible que Niemeyer ait eu connaissance de ce projet et s'en soit servi comme source d'inspiration, car il y a des ressemblances évidentes. La maison d'Everitt était elle aussi constituée par une habitation transparente abritée sous une dalle au contour sinueux. Il n'y a par contre aucune commune mesure entre la classe des deux réalisations. Everitt avait repris le principe du restaurant de Pampulha, composant son habitation de deux blocs distincts reliés par la couverture et il leur avait donné un plan rectangulaire tranchant sur la forme libre de celle-ci. Niemeyer, lui, a poussé l'audace jusqu'au bout en concevant un ensemble unitaire entièrement fondé sur l'emploi de courbes irrégulières dont la variété et l'élégance laissaient loin derrière le dessin rudimentaire d'Everitt.
- (51) Architectural Review, vol. 116, oct. 1954, p. 234-250.
- (52) Assertion exacte en partie seulement, car les conséquences des tempêtes tropicales sont autrement redoutables que celles du mauvais temps ou des orages de la zone tempérée. La maison de Niemeyer fut d'ailleurs presque emportée par une avalanche de boue qui dévala la pente quelques mois plus tard; il fallut la restaurer complètement, mais le fait qu'elle ait résisté et permis à ses habitants d'échapper à une mort très probable au vu des circonstances prouve qu'elle n'était pas si mal construite qu'on l'a parfois dit.
- (53) Casabella, n° 200, févr.-mars 1954, p. 1-3.- Architectural Review, n° 116, oct. 1954, p. 234-250.
- (54) Cette affirmation est des plus discutables; nous avons vu que Niemeyer avait pris ses précautions pour qu'il n'y ait pas confusion mais accord entre les deux; s'il y a d'ailleurs un esprit qui pense toujours en termes d'architecture pure, un esprit fondamentalement opposé aux états d'âme du romantisme, c'est bien celui de Niemeyer.
- (55) Il ne faut d'ailleurs pas oublier qu'il ne fait pas toujours beau à Rio et que rien n'est plus triste qu'une nature tropicale noyée sous la pluie.

- (56) En trois occasions, édifice Montréal à São Paulo, 1950 (S. PAPADAKI, *op. cit.*, t. II, p. 60-63), "Banco Mineiro da Produção" à Belo Horizonte, 1953 (*ibid.*, p. 64-66) et immeuble Triângulo à São Paulo, 1954 (Acropole, n° 202, août 1955, p. 444-447) Niemeyer a eu affaire à un terrain triangulaire d'une utilisation très délicate du fait de sa situation; il a chaque fois arrondi les angles exposés afin d'obtenir une surface intérieure plus facile à utiliser, mais cela n'a pas altéré le caractère nettement géométrique du volume global.
- (57) Outre les brise-soleil classiques à lames verticales ou horizontales, Niemeyer mit au point, dans les immeubles cités dans la note précédente, un ingénieux système consistant à couper les étages de ses gratte-ciel par une armature horizontale de dalles continues largement saillantes, remplacées à l'édifice Triângulo par des grilles placées en porte-à-faux et régulièrement espacées. L'effet obtenu s'est révélé très heureux à la banque de Belo Horizonte, plus discutable voire franchement médiocre dans les édifices de São Paulo.
- (58) C'est une fois de plus dans l'oeuvre de Le Corbusier, au premier projet pour la villa Meyer, qu'on trouve cette disposition pour la première fois (Le Corbusier 1910-1960, Zurich, 1960, p. 47). Est-ce là la source d'inspiration primitive de Niemeyer ? C'est fort probable, car il connaissait à fond les travaux du maître franco-suisse régulièrement publiés par Girsberger, en particulier ceux d'avant-guerre, qui avaient constitué pour lui une oeuvre de chevet et dont il aimait donner une nouvelle version personnelle. Un des exemples les plus significatifs de cette tendance est l'édifice Eiffel à São Paulo (1955), reprise indiscutable mais dans un sens nettement plus plastique et varié du gratte-ciel cartésien de 1935.
- (59) Cf. *supra*, note 10.
- (60) Il est probable que sur ce dernier point Niemeyer a été influencé par la réussite constituée par les immeubles du parc Guinle de Lucio Costa; l'alternance des bandes bleues et transparentes à la façade orientale, le jeu des claustra rouges et des brise-soleil à lames verticales bleutées sur le front ouest ne sont pas sans rappeler certains aspects saillants des façades des édifices Nova Cintra e Bristol, mais la ressemblance s'arrête là; il n'existe aucun lien sensible avec le passé et la composition tout en force de Niemeyer s'oppose à la délicatesse raffinée de celle de Costa.

- (61) Parmi celles-ci le bâtiment bas, qui devait s'élever devant la façade orientale et dont la structure était fondée sur des arcs en béton armé, n'a pas été construit.
- (62) Dans ce cas, la tour groupant escaliers et ascenseurs du bâtiment principal était triangulaire.
- (63) Le projet avait pourtant été fondé sur l'emploi intégral du "modulor" de Le Corbusier, qui prétendait offrir un système de proportions à l'échelle humaine. C'est donc une esèce de preuve par l'absurde à laquelle Niemeyer s'est à son corps défendant livré, démontrant qu'aucun système de ce type n'était susceptible de constituer une panacée.
- (64) Cf. supra, p. 501 et 641 (note 8).
- (65) Ce projet fut plus tard repris et aménagé à la maison de Mme Prudente de Moraes à Rio de Janeiro (1949). - S. PAPADAKI, t. I, p. 124-127 (photos, plans, élévation).
- (66) Módulo, n° 7, févr. 1957, p. 5-10.
- (67) Architectural Forum, nov. 1947. - Architectural Review, vol. 108, oct. 1950, p. 223-225. - Architecture d'aujourd'hui, n° 42-43, août 1952, p. 79-81 (plans, coupes, photos). - S. PAPADAKI, t. I, p. 160-177, t. II, p. 160-167 (plans, coupes, élévations, photos). - H. MINDLIN, op. cit., p. 112-117 (plans, photos, coupes).
- (68) Nous ne voulons pas dire par là qu'il soit toujours souhaitable de mélanger ancien et moderne, mais il est évident que l'attitude consistant à refuser systématiquement cette éventualité est elle aussi dangereuse (cf. P. CHAKRABARTY, De l'abus de la méthode en architecture. Réflexions sur la notion de disparate, dans Critique, n° 221, oct. 1965, p. 864-874). Tout dépend de la qualité des projets, voire du site et des conditions particulières. Etant donné sa localisation, il a certainement été préférable qu'une solution de compromis ait été exigée de Niemeyer à l'hôtel d'Ourô Preto, alors que des projets purement modernes bien conçus n'ont pas altéré le charme et la beauté de Diamantina.
- (69) S. PAPADAKI, t. II, p. 100-103 (photos, plans, coupe, élévation).
- (70) Ibid. p. 104-109 (photos, plans, coupe, élévation).

- (71) La palme en la matière revient sans doute à l'entreprise J. Artacho Jurado, Soc. Técnica Ltda, qui édifie à São Paulo une série d'immeubles constituant une véritable anthologie du mauvais goût : formes bizarres et polychromie extravagante s'accumulent et n'empêchent même pas une épouvantable monotonie due à la répétition pure et simple des divisions horizontales. Bien que très différents les uns des autres, les édifices Louvre, Viadutos, Acacias, D. Veridiana Prado, Saint-Honoré, Bretagne, etc., ont tous un air de famille et rivalisent par leur épouvantable laideur (cf. publicité publiée dans Habitat, n° 14, janv.-févr. 1954, p. 74-79).
- (72) Bien qu'il se soit dans l'ensemble tenu plus proche de Lucio Costa que de Niemeyer, Bolonha n'échappa pas à l'attraction exercée par ce dernier, reprenant dans le pavillon des Sources sulfureuses d'Araxá (Minas Gerais) la forme libre mise en honneur au restaurant de Pam-pulha. Il est vrai qu'il s'agissait d'un projet exécuté en 1945 par un jeune tout frais émoulu de l'École des Beaux-Arts de Rio. Il prit par la suite ses distances, mais ce contact avait été profitable (Architecture d'aujourd'hui, n° 13-14, sept. 1947, p. 76-77).
- (73) Cette influence est par exemple très nette chez Acácio Gil Borsoi, qui joua un rôle très important à Recife. Le prisme trapézoïdal repris dans diverses maisons et la forme libre du projet de piscine pour l'aéro-club de Pernambuco (Arquitetura e Engenharia, n° 31, juil.-sept. 1954, p. 30-31, plans, dessins) sont indiscutablement des variations sur des thèmes originaux de Niemeyer.
- (74) Citons en particulier les deux numéros spéciaux consacrés au Brésil par l'Architecture d'aujourd'hui (n° 13-14, sept. 1947, dont le succès fut foudroyant, et n° 42-43, août 1952), les analyses du style de Niemeyer dans Domus (n° 255, févr. 1951, p. 15-18 et n° 278, janv. 1953, p. 8-9) et le rapport sur l'architecture brésilienne paru dans Architectural Review (vol. 116, 1954, p. 234-250).
- (75) Notamment la patinoire de l'Université de Yale (1958), l'aérogare de la T.W.A. à Idlewild (New York) et celle de l'aéroport international de Washington; la mort brutale de l'architecte en 1961 l'empêcha d'ailleurs de voir terminés ces deux ouvrages.
- (76) Dans le cas précis l'harmonie qui se dégage d'un tracé irrégulier calculé en fonction d'un équilibre global retrouvé et la légèreté capricieuse qui en résulte seraient d'ailleurs beaucoup plus proches du rococo que du baroque proprement dit.

- (77) Rattacher à un esprit néo-baroque, comme l'a voulu M. Gillo DORFLES, toutes les réalisations où la courbe a joué un rôle plastique important nous paraît très dangereux. Il n'y a pas de commune mesure entre les oeuvres d'Aalto, la maison de Niemeyer, l'ensemble de Pedregulho de Reidy, la patinoire de Saarinen, pour nous en tenir à quelques exemples cités à l'appui de cette thèse (cf. Domus, n° 358, sept. 1959, p. 19). Beaucoup plus sérieuse est l'étude de M. Pierre CHARFENTRAT (Annales, mai-juin 1961, p. 457-468), où les rapprochements sont plus nuancés et où la distinction entre le rationalisme pur et le mouvement organique est soigneusement faite.
- (78) G. FERRAZ, Individualidades na história da actual arquitetura no Brasil. IV M.M.M. Roberto, dans Habitat, n° 31, juin 1956, p. 49-66.- G. VERONESI - Marcelo e Mauricio Roberto : scioltteza e libertà, dans Zodiaco, n° 6, p. 108-117 (plans, photos). - P.F. SANTOS, Marcelo Roberto, dans Arquitetura, n° 36, juin 1965, p. 4-13 (photos).
- (79) Arquitetura e Engenharia, n° 11, oct.-déc. 1949, p. 35-37 (photos, plans). - Architectural Forum, nov. 1950, p. 136-137 (photos, plans). - Architectural Review, vol. 109, janv. 1951, p. 25-28 (photos, plans, dessin). - Architecture d'aujourd'hui, n° 42-43, août 1952, p. 33-35 (photos, plans, dessins). - H. MINDLIN, op. cit., p. 216-217 (photos, plans).
- (80) Architecture d'aujourd'hui, n° 42-43, août 1952, p. 123.
- (81) Arquitetura e Engenharia, n° 31, mai-juin 1954, p. 41-45. - Habitat, n° 20, janv.-fév. 1955, p. 22-25 (photos, plan, croquis). - Módulo, n° 2, août 1955, p. 34-36.
- (82) La différence de niveau qui se produisait lors du passage des pièces de séjour à celles de service avait facilité l'aménagement d'ouvertures permettant une ventilation croisée des premières; l'orientation donnée à l'aile des chambres, perpendiculaire au bloc principal, avait également pour but de capter les vents dominants pour assurer à ces pièces le plus de fraîcheur possible.
- (83) Módulo, n° 1, mars 1955 (plan, photos). - Habitat n° 22, mai-juin 1955, p. 16-17 (plan, photos). - Zodiaco, n° 6, mai 1960, p. 114-115 (plan, nombreuses photos). - Le projet avait été établi dès 1953, quand l'équipe M. M.M. Roberto était encore au complet.

- (84) Zodiac, *ibid.*, p. 109.
- (85) Arquitetura e Engenharia, n° 18, juil.-sept. 1951, p. 36-45. - Architecture d'aujourd'hui, n° 42-43, août 1952, p. 39 (photos). - Brasil, Arquitetura contemporânea, n° 1, août-septembre 1953, p. 23-28 (photos, plans, dessins des brise-soleil). - H. MINDLIN, *op. cit.* p. 214-215 (photos, plans). - Zodiac, n° 6, mai 1960, p. 116-117 (photos, plans, dessins).
- (86) Même lorsque toutes les persiennes se trouvent placées dans la position la plus neutre, c'est-à-dire la verticale, il y a encore deux plans nettement différenciés, celui des persiennes et celui de la façade proprement dite en retrait, ce qui crée une alternance notable; mais le nombre considérable de ces persiennes et le fait que propriétaires ou locataires les manient à volonté aboutissent à une variété permanente des positions adoptées, allant de la verticale à l'horizontale en passant par toute la gamme des obliques.
- (87) Là encore il y avait coïncidence parfaite des solutions fonctionnelle et esthétique, car ces ouvertures permettaient la circulation de l'air dans le sens vertical le long de la façade et évitaient de la sorte la formation de matelas d'air chaud immobile.
- (88) Comme l'a bien souligné M. Paulo Santos (Arquitetura, n° 36, juin 1965, p. 11), s'il n'y avait pas eu ce problème des châssis dont la production uniforme excluait toute fantaisie, les frères Roberto, qui s'avérèrent alors comme des admirateurs enthousiastes de Borromini, auraient certainement opté pour la courbe comme élément de liaison entre les deux parties droites déterminant l'alignement de leurs façades.
- (89) Acrópole, n° 211, mai 1956, p. 266-267 (photos).
- (90) Niemeyer et Reidy devaient d'ailleurs reprendre le système en l'adaptant dans certaines réalisations similaires citées par M. Paulo Santos (Arquitetura, n° 36, juin 1965, p. 11).
- (91) Módulo, n° 3, déc. 1955, p. 36-38 (photos, plans). - Habitat, n° 26, janv.-févr. 1956, p. 16-17 (plans, photos). - Architecture d'aujourd'hui, n° 67-68, oct. 1956, p. 152-153 (plans, photos).
- (92) Article cité, p. 11.

- (93) Brasil-Arquitetura contemporânea, n° 8, 1956, p. 38-44 (photos, plans, dessins). - Architecture d'aujourd'hui, n° 67-68, oct. 1956, p. 154-155 (photos, plans, dessins). - Arquitetura e Engenharia, n° 42, nov.-déc. 1956, p. 21-25 (photos, plans, dessins). - Zodiaco, n° 6, mai 1960, p. 110-113 (plans, nombreuses photos).
- (94) Dans le mémoire explicatif publié par Marcelo Roberto (Habitat n° 31, juin 1956, p. 49-66 et Brasil-Arquitetura contemporânea, n° 8, 1956, p. 38-44), celui-ci a assuré que l'idée d'incliner les appuis de croisée vers l'extérieur avait été suscité par le désir de conserver la vision sur l'avenue, siège traditionnel des défilés officiels et des cortèges de carnaval. Toute la composition serait donc partie d'un simple graphique de visibilité tenant compte du système de brise-soleil employé (pl. 135); la thèse esthétique ne serait venue qu'après. En réalité l'importance assumée par le bâtiment vient toute entière du développement de cette dernière, même si le point de départ a été un simple détail fonctionnel. On peut d'ailleurs mettre en doute la véracité de cette assertion, car les recherches des Roberto étaient orientées dans le sens du mouvement depuis plusieurs années; la solution pratique a pu surgir inconsciemment de ces préoccupations et, même si ce n'est pas le cas, il est certain qu'elle a été acceptée avec enthousiasme dans la mesure où elle s'inscrivait à merveille dans cette ligne.
- (95) L'ouvrage en question recut d'ailleurs aussitôt l'appellation populaire "Tem não go bêbo ai" (phrase d'argot carioque qu'on pourrait traduire : "Il y a du nègre ivre là-dedans"); celle-ci enchanta Marcelo Roberto et lui apparut comme la consécration de l'idéal d'architecture dynamique alors visé par ses frères et lui (*ibid.*).
- (96) La responsabilité des propriétaires n'est d'ailleurs pas seule en cause et se trouve largement partagée par la législation et la jurisprudence brésiliennes. Le blocage des loyers à une époque d'inflation galopante et la décision judiciaire condamnant les propriétaires à assumer les frais de remise en état du système mal entretenu depuis des années ont abouti à cette solution désastreuse à tous points de vue, puisqu'elle laissait les locataires exposés à l'inclémence des rayons solaires tout en ruinant l'esthétique de l'édifice.
- (97) Acrópole, n° 288, nov. 1962, p. 394-395 (plans, photos).
- (98) Acrópole, n° 306, mai 1964, p. 31-33 (photos, plans).

- (99) Cf. supra, note 91.
- (100) Módulo, n° 9, févr. 1958, p. 3-6. - L'Architecture d'aujourd'hui, n° 80, oct. 1958. - Zodiac, n° 6, avr. 1960, p. 131-135. "Les ouvrages de Brasília et le projet du musée de Caracas marquent une nouvelle étape dans mon travail professionnel. Etape caractérisée par une recherche constante de concision et de pureté et par une attention plus grande portée aux problèmes fondamentaux de l'architecture.
- Cette étape, qui représente un changement dans ma manière de concevoir un projet et surtout de le développer, n'a pas surgi brusquement, sans réflexion. Elle ne se présente pas comme une formule nouvelle, issue de problèmes nouveaux. Elle provient du fait d'une froide et honnête révision de mon travail d'architecte."
- (101) Le discours qu'il prononça à la fin de l'année 1955 devant les étudiants de la Faculté nationale d'architecture à Rio de Janeiro est significatif à cet égard (cf. Módulo, n° 4, mars 1956, p. 37-45).
- (102) Módulo, n° 4, mars 1956, p. 37-45. - Aujourd'hui, n° 7, mars 1956, p. 48-49 (plans, maquettes, coupes). - Domus, n° 317, avr. 1956, p. 2-8 (maquettes, plans, coupes, dessins). - S. PAPADAKI - Oscar Niemeyer. Work in Progress, New York, 1956, p. 82-99 (maquettes, coupes, plans, dessins).
- (103) Cf. notre article : L'expérience de Brasília. Essai de synthèse des principales critiques concernant la nouvelle capitale du Brésil dans L'Information d'histoire de l'art, sept.-oct. 1961, p. 111-120 et nov.-déc. 1961, p. 142-152.
- (104) La plupart des opinions générales émises à propos de Brasília l'ont été lors du Congrès international des Critiques d'art de 1959. Cf. Congresso Internacional Extraordinário de Criticos de Arte. A Cidade nova. Síntese das Artes. Brasília, São Paulo, Rio de Janeiro, 17-25 septembre 1959 [1960, ronéotypé]. De larges extraits des débats ont été publiés dans Habitat, n° 57, nov.-déc. 1959, p. 2 - 19 et n° 58, janv.-févr. 1960, p. 3-8. Voir aussi M. PEDROSA, Lições do Congresso Internacional de Críticos, dans Módulo, n° 16, déc. 1959, p. 7 - 11.

Autres articles importants : J. M. RICHARDS, Brasília, dans Architectural Review, vol. 125, févr. 1959, p. 94-104. - F. CHOAY, Une capitale préfabriquée: Brasília, dans l'Oeil, n° 59, nov. 1959, p. 76-83. - B. ZEVI, Inchiesta su Brasília,

dans L'Architettura, n° 51, janv. 1960, p. 618-619. - W. HOLFORD, Brasília, dans Journal of the Royal Institute of British Architects, vol. 67, mars 1960, p. 154-159, reproduit dans Módulo, n° 19, août 1960, p. 3-8. - J. WILHEIM, Brasília 1960. Uma interpretação dans Acrópole, avr. 1960, 2e éd. augmentée, p. 22-53. - B. ZEVI, O. NIEMEYER, M. BARATA, Brasília, dans Zodiaco, n° 6, mai 1960, p. 128-139. - L'Architecture d'aujourd'hui, n° 90, juin-juil. 1960, p. 1-33. - M. BARATA, Brasília rivisitata, dans Zodiaco, n° 11, févr. 1963, p. 36-47. - W. STÄUBLI, Brasília, Stuttgart, 1965.

Citons enfin le témoignage de Niemeyer lui-même dans Architecture d'aujourd'hui, n° 90, juin-juil. 1960, p. 8-9 et O. NIEMEYER, Minha experiência em Brasília, Rio de Janeiro, 1961.

- (105) Op. cit., p. 47.
- (106) Premier projet (maquettes, plans, coupes) : Módulo, n° 6, déc. 1956, p. 10-23; Aujourd'hui, n° 12, avr. 1957, p. 56-61; Progressive architecture, avr. 1957, p. 136 - 138; Domus, n° 331, juin 1957, p. 1-2. - Projet définitif (maquettes, plans, coupe, croquis) : Módulo, n° 7, févr. 1957, p. 20-27; L'Architecture d'aujourd'hui, n° 80, oct. 1958, p. 56-58. - Bâtiment construit (photos, plans) : Architectural Review, vol. 125, fév. 1959, p. 94-104; Architectural Forum, n° 110, avr. 1959, p. 96-103; Acrópole, avr. 1960, 2e éd. augmentée, p. 65-75; W. STÄUBLI, op. cit., p. 130-137.
- (107) Módulo, n° 9, févr. 1958, p. 3-6.
- (108) Módulo, n° 7, févr. 1957, p. 20-27, n° 9, févr. 1958, p. 3-6, et n° 15, oct. 1959, p. 6-13.
- (109) Il semble en effet que l'avant-projet ait correspondu à un mélange des fonctions gouvernementale et résidentielle, nettement séparées par la suite. L'abandon de la tribune et de la rampe extérieure reprises au palais du Plateau ont sans doute été la conséquence de la distinction opérée.
- (110) Le chef de file en a sans contredit été M. Bruno Zevi, auteur d'attaques violentes lors du Congrès international extraordinaire des critiques d'art tenu au Brésil du 17 au 25 novembre 1959 (cf. supra, note 104), attaques reprises dans L'Architettura, n° 51, janv. 1960, p. 618-619. - Cf. aussi L. BENEVOLO, Storia dell'architettura moderna, Bari, 1960, t. II, p. 988-989.

- (111) Casabella - Continuità, n° 223, janv. 1959, p. 55. - Joaquim Cardoso, l'ingénieur dont le talent de calculateur a permis à Niemeyer la réalisation de ses tours de force plastiques, a d'ailleurs bien souligné de son côté la surabondance de matériaux de construction qui résultait de l'emploi de la solution adoptée, mais cette situation ne choquait nullement les instincts poétiques de cet ingénieur professionnel (Módulo, n° 10, août 1958, p. 3 - 6).
- (112) Módulo, n° 7, févr. 1957, p. 20.
- (113) Même un esprit peu enclin à apprécier la "grandiloquence" de Brasilia, comme l'écrivain italien Alberto Moravia, a été touché par cette réalisation, à propos de laquelle il évoque la République de Platon (Corriere della sera, 28 août 1960, repris dans Casabella, n° 243, sept. 1960, p. 57).
- (114) Cf. supra, note 110.
- (115) Módulo, n° 12, févr. 1959, p. 20-27.
- (116) L'intimité nécessaire à ces derniers était cependant préservée, car l'espace intégré se limitait au corridor et à ses excroissances (pl. 141).
- (117) Cf. notamment les études de J.M. RICHARDS (Architectural Review, vol. 125, févr. 1959, p. 94-104; Módulo, 14, août 1959, p. 3-5) et J. WILHEIM (Acropole, avr. 1960, 2e éd. augmentée, p. 49-50 et 65-75).
- (118) L'emploi de carreaux métalliques comme revêtement interne avait déjà été adopté par Niemeyer au casino de Pampulha avec un résultat franchement malheureux; l'architecte sut tirer la leçon de cet échec lorsqu'il reprit le procédé : il remplaça la teinte cuivrée par celle de l'or, nettement mieux adaptée à une telle décoration et réduisit drastiquement la taille de ses éléments afin de retrouver les dimensions classiques, qui avaient fait leur preuve en matière de mosaïque.
- (119) L'effet le plus réussi est sans contredit celui qui consiste à présenter devant les yeux du visiteur arrivant de face le reflet lointain de l'axe monumental dont la grandeur est le symbole de la nouvelle capitale; il n'est pas certain toutefois que Niemeyer y ait réellement songé puisque le palais de l'Aurore fut le premier bâtiment construit.

- (120) L'Oeil, n° 59, nov. 1959, p. 76-83.
- (121) Dans son souci d'assurer à l'ouvrage la pureté désirée, il n'a pas hésité à placer en sous-sol et dans un bloc annexe semi-enterré, les services dont l'inclusion dans le bâtiment même aurait pu nuire à l'esthétique générale; cette solution n'est certes pas des plus orthodoxes du point de vue fonctionnel, mais est significative de la volonté de Niemeyer de trancher en faveur de la plastique tout conflit de cette nature.
- (122) Les deux bronzes d'Alfredo Ceschiatti (pl. 143) et Maria Martins (pl. 142), bien que d'inspiration radicalement opposée (sérénité figurative et traitement simplifié de la masse d'une part, surréalisme abstrait et jeux de lignes et de vides de l'autre) s'intègrent à merveille au rythme de la colonnade, adroitement repris dans les compositions sculpturales; l'expression qui s'en dégage complète elle aussi admirablement l'architecture : le groupe de Ceschiatti retrouve la dignité et le calme olympiens mêlés de ce charme particulier qui caractérise le front principal, tandis que l'oeuvre inquiète et contorsionnée de Maria Martins jette une note de vif contraste et d'animation sur la continuité paisible de la façade donnant sur les jardins.
- (123) Cette réussite entraîna naturellement bien des abus, notamment des copies architecturales, qui ne pouvaient qu'être de mauvais goût étant donné la spécificité du motif en question, mais n'est-ce pas là le revers de la médaille qui guette toute oeuvre d'art valable et la preuve paradoxale de sa consécration définitive ?
- (124) Módulo, n° 10, août 1958, p. 7-15 (maquettes, plans, coupes). - Architecture d'aujourd'hui, n° 80, oct. 1958, p. 63-65 (maquettes, plan, coupes), n° 90, juin-juil. 1960, p. 13-15 (photos, plans, coupes) et n° 101, avr.-mai 1962, p. 26-29 (photos). - Acropole, avr. 1960, 2e éd. augmentée, p. 85-93 (photos, coupe, plans). - W. STAUBLI, Brasilia, Stuttgart, 1965, p. 64-79 (photos, plans, dessins, coupes, élévations).
- (125) La terminaison en pan de verre non protégé par l'avancée du toit des petits côtés du corps principal du palais de l'Aurore n'était en effet qu'un pis-aller, motivé par l'existence d'annexes (au nord la chapelle, au sud le bloc de service mi-enterré); les deux faces en question ne pouvaient être traitées que comme des

éléments secondaires intégrés dans une composition globale et devaient se garder d'interrompre par un impeccable achèvement la continuité nécessaire; qu'elles soient moins heureuses que les grandes façades à colonnade n'est pas douteux, mais cela ne fait que renforcer une hiérarchie adroitement établie, parfaitement justifiée dans le cas précis; les inconvénients qui résultent de ce manque de finition ont d'ailleurs été limités au maximum; le front nord est destiné à être vu en étroite connexion avec la chapelle et surtout de trois-quarts, lorsqu'il se fond avec bonheur dans un ensemble harmonieux; quant au front sud, on l'aperçoit surtout de la terrasse du bloc de service, où le visiteur n'a pas à se rendre.

- (126) Módulo, n° 5, oct. 1959, p. 6-13 (photos, croquis explicatifs).
- (127) Il existe bien un rez-de-chaussée mais, du fait de son retrait prononcé, il n'est qu'une quantité négligeable disparaissant dans une vision globale; la rampe extérieure officielle, qui lie directement l'esplanade au premier étage, souligne cet état de choses.
- (128) M.J.O. de Meira Penna (Architecture d'aujourd'hui, n° 90, juin-juil. 1960, p. 7) a pensé de son côté à une influence de la casa grande de l'époque coloniale sur le palais de l'Aurore en notant qu'on retrouvait dans celui-ci la véranda et la chapelle qui caractérisaient les constructions de ce type. Ça n'est pas impossible, mais là encore nous ne pensons pas à une influence immédiate; la maison rurale à véranda appartient d'ailleurs plutôt au cycle du café au XIXe siècle, et cette architecture ne bénéficie pas du même prestige que celle des siècles antérieurs auprès des architectes contemporains.
- (129) Habitat, n° 53, mars-avr. 1959, p. 2-3 (avant-projet, deux diagrammes). - Architecture d'aujourd'hui, n° 90 juin-juil. 1960, p. 18 (avant-projet, maquette). - W. STÄUBLI, op. cit., p. 100-101 (plans définitifs). - L'Œil, n° 184, avr. 1970, p. 8-15 (photos).
- (130) Módulo, n° 9, fév. 1958, p. 14-21 (maquette, plan, coupe). - Architecture d'aujourd'hui, n° 76, févr. 1958, p. 78-79 (maquettes, plans), n° 80, oct. 1958, p. 60-62 (maquette, coupes), n° 90, juin-juil. 1960, p. 10-13 et n° 101, avr.-mai 1962, p. 24-25 (photos, plans, coupes). - Acrópole, avr. 1960, 2e éd. augmentée, p. 78-84 (photos, plans, coupes). - W. STÄUBLI, op. cit., p. 80-91 (photos, dessins, coupes, plans, élévations).

- (131) Les coupoles ne font qu'en indiquer l'emplacement exact; elles servent en effet les tribunes du public surplombant les salles de séances proprement dites, situées à un niveau inférieur.
- (132) N. PEVSNER, Modern architecture and the Historian or the return of Historicism, dans Journal of the Royal Institute of British Architects, vol. 68, avr. 1961, p. 230-240.
- (133) Cf. supra, note 47.
- (134) N. PEVSNER, article cité, p. 240, note 31.
- (135) Arquitetura e Decoração, n° 3, déc. 1953 - janvier 1954, p. 2-5 (plan, coupes, maquettes).
- (136) Architectural Review, vol. 125, janv. 1959, p. 48-49 (maquette).
- (137) Módulo, n° 9, p. 14-21 et Architecture d'aujourd'hui, n° 76, p. 78 - 79.
- (138) Exception faite toutefois de l'indiscutable source primitive constituée par un croquis de Le Corbusier exécuté en 1936 lors de son séjour au Brésil : cette esquisse pour une "place des palmiers impériaux", jetée sur le papier par le maître pour illustrer une de ses thèses, fut pieusement conservée par ses disciples et utilisée par Costa et Niemeyer à Brasilia; elle prévoyait en effet une place triangulaire aménagée en contrebas d'un grand axe, ayant à son sommet un bâtiment dont la répartition des masses annonce de façon frappante celle du palais du Congrès.
- (139) Cf. supra, p. 514.
- (140) Casabella-Continuità, n° 223, janv. 1959, p. 55.
- (141) Il y a certes eu là-dessus quelques voix divergentes, comme celles de M. Bruno Zevi (Architettura, n° 51, janv. 1960, p. 618-619), de Mme Sybil Moholy-Nagy (Progressive Architecture, t. 40, oct. 1959, p. 86-89) ou d'Alberto Moravia (Corriere della sera, 28 août 1960 et Casabella, n° 243, sept. 1960, p. 57), mais le malaise ressenti par ces personnalités était lié à un rejet formel de toute conception monumentale et à un refus systématique de l'esprit et de la mystique représentés par Brasilia.

- (142) Le Corbusier se garda bien en effet de reprendre ce schéma lorsqu'il eut, avant Costa et Niemeyer, l'occasion de faire le plan et de diriger la construction d'une ville entière et qui plus est, comme eux, d'une capitale : Chandigarh. Son style avait alors totalement changé et ses ambitions ne se satisfaisaient plus désormais de la simplicité foncière qui avait orienté ses compositions antérieures.
- (143) Módulo, n° 12, févr. 1959, p. 28-31 (croquis, maquette). - Acropole, avr. 1960, 2e éd. augmentée, p. 96 (photos, schéma). - Architecture d'aujourd'hui, n° 90, juin-juil. 1960, p. 17 (photos, schémas). - W. STÄUBLI, op. cit., p. 92-95 (photos, dessins).
- (144) Acropole, ibid.
- (145) Cette sculpture, appelée les Guerriers, était à l'origine destinée à être installée sous le portique du palais du Plateau, entre la rampe et la tribune, mais Niemeyer préféra finalement en faire le motif central de la place entière.
- (146) Acropole, avr. 1960, 2e éd. augmentée, p. 94-95 (photos). - Architecture d'aujourd'hui, n° 90, juin-juil. 1960, p. 18-19 (élévation de l'avant-projet, photos) et n° 101, avr.-mai 1962, p. 22-37 (photos). - W. STÄUBLI, op. cit., p. 96-99 (photos, coupes, élévations). - Un douzième bâtiment similaire a été ajouté par la suite.
- (147) Architecture d'aujourd'hui, n° 80, oct. 1958, p. 65 (plan, coupe, élévation).
- (148) Módulo, n° 17, avr. 1960, p. 4-13. - Architecture d'aujourd'hui, n° 90, juin-juil. 1960, p. 31 et n° 101, avril-mai 1962, p. 30. - Habitat, n° 62, janv.-févr. 1961, p. 3-6 (maquette, plans, coupe dans les trois revues). - W. STÄUBLI, op. cit., p. 102-115 (photos, élévations, dessins, plans).
- (149) L'indépendance relative de la forme architectonique par rapport à son contenu est d'ailleurs elle aussi rationnelle, dans la mesure où les progrès de la technique théâtrale sont susceptibles d'entraîner dans un proche avenir des modifications dans l'aménagement des bâtiments, qu'il est absolument impossible de prévoir aujourd'hui. La constitution d'un espace interne suffisamment vaste et malléable pour permettre d'éventuels changements apparaît dans ces conditions comme la meilleure solution, mais elle exclut automatiquement un modelage de l'aspect externe sur les dispositions intérieures correspondant aux besoins actuels.

- (150) Architecture d'aujourd'hui, n° 80, oct. 1958, p. 66-67 (plans, photos) et n° 90, juin-juil. 1960, p. 29 (photos).-- Módulo, n° 12, févr. 1959, p. 28-31 (photos, plans, croquis).-- Acropole, avr. 1960, 2e éd. augmentée, p. 105-108 (photos, plans). - W. STÄUBLI, op. cit., p. 138-145 (photos, plans, coupe).
- (151) Il n'y a pas lieu de prendre au sérieux les critiques de détail de certains esprits grincheux, toujours prêts à voir les inconvénients d'une disposition quelconque plutôt que les avantages qu'elle enserme. Se plaindre des quelques marches qu'il faut descendre à l'entrée pour atteindre la réception et les ascenseurs est oublier que l'adoption de ce parti a permis d'assurer une complète indépendance des circuits de circulation réservés d'une part aux hôtes arrivant à l'hôtel, et d'autre à ceux qui se rendent des chambres aux salons et au restaurant, sans parler des jeux spatiaux créés par les différences de niveau et d'échelle en résultant. Censurer les distances à parcourir dans les corridors pour les clients logés aux extrémités du bâtiment est également facile, mais n'est-ce pas la rançon du parti horizontal, infiniment plus logique et plus humain que le parti vertical, véritable pis-aller imposé par la spéculation foncière. Les perspectives offertes par ces longs couloirs sont d'ailleurs magnifiques. Seul le système adopté pour la paroi extérieure de ces corridors constituée de culs de bouteille insérés dans une armature de béton offrait un défaut manifeste : le soleil de l'après-midi frappant sans trêve ces disques de verre créait une atmosphère irrespirable et obligea à ouvrir un certain nombre de fenêtres afin de permettre l'aération nécessaire; si vu du dehors l'édifice y a un peu perdu de sa pureté première, l'opération en question n'a pas seulement résolu le problème pratique; elle a créé dans ces couloirs des jeux de lumière qui les valorisent, sans parler de la vue sur la ville dont il est désormais possible de profiter, notamment à l'heure du coucher du soleil, toujours magnifique à Brasília.
- (152) Cf. Inquérito nacional de arquitetura dans Jornal do Brasil, suppl. dominical, 18-19 mars 1961 et Arquitetura, n° 7, janv. 1961, p. 32-40.
- (153) Le terme superquadra, inventé par Lucio Costa pour souligner l'importance de chacun des filots prévus est difficile à traduire. Bien que le mot quadra soit bien l'équivalent d'ilot et n'implique pas forcément

dans l'usage courant un pâté de maisons déterminé par des rues se coupant à angle droit, l'expression super-quadra définit bien la rigueur des carrés résidentiels du plan de Brasilia, nuance qui se perd si l'on adopte la traduction littérale "superîlot".

- (154) Architecture d'aujourd'hui, n° 80, oct. 1958, p. 68-69 (maquette, plan, élévation, photos du chantier) et n° 90, juin-juil. 1960, p. 24-25 (plans, photos). - Módulo, n° 12, févr. 1959, p. 12-19.
- (155) Leur minceur contraste toutefois avec l'aspect massif des pilotis de l'unité de Marseille.
- (156) Le volume global de ces tours est proche de celui adopté à l'hôpital Sul América, mais les courbes ont cette fois été substituées par des droites, démonstration de l'évolution de Niemeyer vers une conception plus unitaire et géométrique.
- (157) L'opposition dos à dos des bâtiments implique automatiquement un sacrifice d'orientation pour la façade principale de l'un d'eux. Plus grave est toutefois le défaut de distribution sur le front postérieur. La solution de la galerie de circulation courant tout au long de celui-ci était logique dans un hôtel comme le Brasilia Palace, mais non dans des immeubles d'appartements : la réduction du nombre des ascenseurs et escaliers de service et leur concentration dans une tour unique, diminuent certes les frais de construction et d'entretien, mais il n'est pas admissible que cuisines, salles de bain et chambres de bonne donnent sur la galerie de service, même si cette dernière n'est pas hermétiquement fermée vers l'extérieur; l'abaissement du plafond de ce couloir réalisé dans les édifices les plus soignés afin que l'aération des pièces en question soit autonome, n'est qu'un palliatif : cette aération reste indirecte et réduite à l'ouverture de petits vasistas sans que le soleil puisse jamais pénétrer; ventilation insuffisante et obligation de l'emploi de l'éclairage électrique toute la journée en sont les conséquences automatiques.
- (158) S. PAPADAKI. Oscar Niemeyer. Works in Progress. New York, 1956, p. 116-117 (dessins, plan).
- (159) Módulo, n° 1, mars 1955, p. 3 et n° 5, sept. 1956, p. 40-45.
- (160) Cf. supra, p. 556-558.

- (161) Ils sont séparés par la vaste tranchée où passe la route qui mène aux garages en sous-sol et débouche de l'autre côté sur les jardins; ils sont unis par l'acaise commune sur laquelle ils reposent, grâce à la continuité établie par la passerelle jetée au-dessus de la tranchée en question.
- (162) La cloche extérieure a elle aussi disparu, mais la baie carrée aménagée dans le pan de mur du narthex, conçue à l'origine pour l'y placer, a été conservée pour sa valeur plastique.
- (163) La statue en question a malheureusement été déplacée pendant la présidence de João Goulart, sous l'influence de la femme de celui-ci et malgré le désaccord de Niemeyer.
- (164) Acrópole, avr. 1960, 2e éd. augmentée, p. 112-113 (photos). - Architecture d'aujourd'hui, n° 90, juin-juil. 1960, p. 26 (photo).
- (165) S. PAPADAKI, op. cit., p. 78-81 (photos, dessins, coupe, plans).
- (166) P.L. NERVI, Critica delle strutture, dans Casabella-Continuità, n° 223, janv. 1959, p. 55.
- (167) Módulo, n° 11, déc. 1958, p. 20-23.
- (168) Pour conserver ces fresques il aurait pratiquement fallu interdire l'église, car les ouvriers construisant la ville, logés dans les campements avoisinants, se pressèrent contre les murs et ne tardèrent pas à les effacer avec leurs vêtements avant même que les immeubles des îlots résidentiels ne soient en mesure de recevoir leurs futurs habitants. Il conviendra de songer à une nouvelle décoration en matériaux moins fragiles pour reconstituer l'ambiance nécessaire.
- (169) Módulo, n° 10, août 1958, p. 26-29. - Athos Bulcão a été le décorateur favori de Niemeyer à Brasilia; il est aussi l'auteur des azulejos du grand salon du Brasilia Palace Hôtel et des vitraux de la porte de la chapelle du palais de l'Aurore.
- (170) Módulo, n° 11, déc. 1958, p. 7-15 (maquettes, dessins, plans). - Architecture d'aujourd'hui, n° 80, oct. 1958, p. 70-71 (plan, maquettes, dessins), n° 90, juin-juil. 1960, p. 30 (photo, plans, coupe), n° 101, avr.-mai 1962, p. 31. - Acrópole, avr. 1960, 2e éd. augmentée,

p. 98-99 (photo, maquettes, plans, coupe) - W. STÄUBLI, op. cit., p. 116-118, photos, plan, coupe).

- (171) Módulo, ibid., p. 7.
- (172) Architectural Forum, n° 110, avr. 1959, p. 96.
- (173) Acropolis, avr. 1960, 2e éd. augmentée, p. 50. De la part de M. Wilhelm il s'agit d'ailleurs plutôt d'un malentendu sur la définition du mot style, car la fine analyse dont il fait suivre sa déclaration péremptoire souligne combien il a lui-même senti le changement profond qui s'est produit dans l'oeuvre de Niemeyer.
- (174) Nous avons déjà émis quelques doutes à propos de l'éventuel lien entre l'amour de la courbe qui s'est manifesté dès les premières réalisations de Niemeyer et l'art baroque (ou plutôt rococo) de quelques églises de Minas Gerais, bien que l'architecte y ait lui-même fait allusion une fois ou l'autre. Cette relation est peut-être plus sensible dans les palais de Brasilia, où certains détails comme l'abondance des ors dans la décoration interne sont des rappels voulus, mais il ne faut pas exagérer : les jeux d'arabesques des colonnades, le goût du théâtre, de l'illusion, d'une certaine ostentation qui se manifestent sont les symptômes d'une parenté d'esprit, mais ne dérivent en aucun cas d'exemples directs.
- (175) Progressive Architecture, t. 40, oct. 1959, p. 88-89.- Mme Moholy-Nagy est la veuve de l'artiste hongrois qui joua un rôle important comme professeur du Bauhaus avant de se fixer aux Etats-Unis.
- (176) L'Architettura , n° 51, janv. 1960, p. 618-619.
- (177) L'évolution de Niemeyer répond d'ailleurs à une logique absente de celle de Le Corbusier. Parti du style international considéré comme base de développements plastiques, l'architecte brésilien y est plus ou moins revenu pour les mêmes raisons après avoir passé par une phase de liberté imaginative allant jusqu'à la fantaisie; son évolution est donc le fruit d'un mûrissement de son talent en fonction d'une ligne cohérente. Le Corbusier au contraire a fait une totale volte-face, abandonnant la doctrine qu'il avait mise au point pour rechercher finalement lui aussi une expression exclusivement plastique, mais dans un style sans cesse plus chargé qui contraste avec le décanement progressif de celui de Niemeyer. Un point commun

toutefois chez l'un et l'autre à partir de 1954-1955 : le souci d'expression spirituelle succédant aux préoccupations d'ordre fonctionnel comme motivation principale de l'esthétique nouvelle.

- (176) P. FRANCASTEL. Art et technique aux XIXe et XXe siècles, Paris 1956, p. 232 (3e partie, ch. 2) ou 2e éd. Genève, 1964, p. 217.
- (177) L'Oeil, n° 59, nov. 1959, p. 76-83.
- (180) Là encore, Mme Françoise Choay (*ibid.*) a su trouver les termes justes : "Ainsi qu'on l'aime ou non, l'oeuvre de Niemeyer n'en réhabilite pas moins l'architecture comme permanente délectation visuelle. Elle nous montre qu'une grande ville moderne n'est pas forcément synonyme de l'ennui-sécrité par les buildings standardisés, mais qu'au contraire elle peut être investie d'une valeur poétique."
- (181) S. MOHOLY - NAGY, Brasilia : majestic concept or authoritarian monument ?, dans Progressive Architecture, n° 40, oct. 1959, p. 88-89.
- (182) S. GIBBION, Architecture in the 1960's : Hopes and fear, dans Zodiac, n° 11, nov. 1962, p. 24-35.
- (183) Brasil - Arquitetura contemporânea, n° 12, 1957-1958, p. 2 - 10 (maquettes, plans, coupes, élévation, dessins, photos de l'oeuvre en construction). - Habitat, n° 48, mai-juin 1958, p. 10-12 (maquettes, plans, élévations, coupes). - Acrópole, n° 261, juil. 1960, p. 232-237 (photos, plans). - Le projet fut élaboré conjointement par Bina Foryat et l'ingénieur Humberto Ramos Lopes, avec la collaboration des architectes Ubirajara Ribeiro et João Carlos Bross, qui bénéficièrent des conseils d'un des meilleurs techniciens brésiliens en matière de théâtre, Aldo Calvo. La construction fut menée à bien en un an (juillet 1957 - juillet 1958) grâce à l'appui décidé du gouverneur Antônio Balbino. Il brûla malheureusement trois jours avant le spectacle inaugural. Reconstruit, il fut terminé en 1960 pour ce qui est de l'extérieur, mais la finition interne ne fut achevée qu'en 1966.
- (184) Cf. supra, p. 514.

- (185) Dans le cas du théâtre de Salvador, elle avait aussi l'avantage de réduire à une simple arête la partie exposée à l'ouest, évitant ainsi l'incidence normale des rayons du soleil couchant.
- (186) Brasil - Arquitetura contemporânea, n° 12, p. 5.
- (187) Dans un climat chaud comme celui de l'état de Bahia, l'idée de prévoir un passage à l'air libre au-dessus de jardins entre le vestibule et la salle était excellente, tout comme celle qui consistait à aménager également des jardins accessibles au public sur la terrasse du corps annexe.
- (188) Acrópole, n° 268, févr. 1961, p. 146-149 (plans, coupes, photos).
- (189) Módulo, n° 27, mars 1962, p. 2 - 12 (photos, dessins, plans).
- (190) Módulo, n° 28, juin 1962, p. 7 - 15 (maquettes, plans, dessins) et n° 32, mars 1963, p. 32-33.
- (191) Módulo, n° 30, oct. 1962, p. 32-34 (maquette, plans). Actuellement en construction.
- (192) Módulo, n° 31, déc. 1962, p. 25-28 (dessins, plans). Dans un des bâtiments de cet ensemble, il usa même deux fois cette forme, en l'inversant : elle définit en effet non seulement le profil de la couverture mais aussi celui du plancher sur pilotis, ce qui semble devoir aboutir à un édifice à l'aspect de monstre marin plus curieux que réussi.

